ARTHUR
KAHANE
THEATER

Digitized by the Internet Archive
in 2023

https://archive.org/details/theaterausdemtag0000kaha

ARTHUR KAHANE / THEATER

Dieses Werk ist im 12. Buchjahr als erster Band der zweiten Wissenschaftlichen Jahresreihe (W) für die Mitglieder des Volksverbandes der Bücherfreunde hergestellt worden und wird nur an diese abgegeben. Der Druck ist in Garamond-Antiqua durch die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig erfolgt. Gebunden wurde das Buch in echtes Ziegenleder von der Buchbinderei-Abteilung des Volksverbandes der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H.

Nachdruck verboten
Copyright 1930 by Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin

THEATER

AUS DEM TAGEBUCHE DES

THEATERMANNES

VON

ARTHUR KAHANE

*

VdB

VOLKSVERBAND DER BÜCHERFREUNDE
WEGWEISER-VERLAG G. M. B. H.
BERLIN

Neben ihre verruchten „Helden“ haben die tragischen Dichter immer gern still lächelnde, tiefe und leise Menschen gestellt, die nur den Finger ein wenig erheben und hinausdeuten, wie weit in die Ferne, vielleicht auf uns. —

Wir alle sind Schauspieler, wir verleugnen und verwandeln uns so, daß wir oft selber vor uns erschrecken, und immer heftiger empfinden wir, daß alles Leben Verwandlung ist und daß wir nichts sein, aber alles werden können.

Hermann Bahr,
Dialog vom Tragischen.

I. DRAMA UND THEATER

Drama und Theater

Ich nehme an, daß jeder anständige Mensch seine eigene Theorie des Dramas hat. Ich habe sie auch. Und ich habe die Vermutung, daß die Deutschen nur deshalb ins Theater gehen, um sich vom Theater ihre Theorie des Dramas bestätigen zu lassen. Damit aber fallen sie herein. Wie ich auch hereingefallen bin.

Das Theater hat nämlich im Grunde mit dem Drama nicht das mindeste zu tun. Alles, was der Theorie am Drama das Wesentliche ist, ist für das Theater unwesentlich. Und was am Theater wesentlich ist, ist für das Wesen des Dramas unwesentlich.

Das Drama wird auf dem Theater gespielt. Das ist aber auch schon alles. Das Theater liefert den Raum. Dafür liefert das Drama den Text. Das Drama liefert den Vorwand, den Rohstoff sozusagen, die Gelegenheit, an der sich das Theater auswirken kann. Im übrigen sind es zwei verschiedene Künste, deren jede in einer andern Region und Sphäre liegt, aus andern Wurzeln ihre Kräfte zieht, von andern menschlichen und seelischen Funktionen gespeist wird und an andere appelliert, deren jede andern Gesetzen folgt. Sie haben sich

zusammengetan wegen der Vereinfachung des Apparats, aber ihre Absichten und ihre Wirkungen laufen in verschiedenen Geleisen und treffen einander nie.

Hänschen geht zum Theater, um das Gruseln zu lernen. Germanistisch ausgedrückt: Furcht und Mitleid. Er lernt's nie. Was hat das Theater mit Furcht und Mitleid zu tun? Höchstens Furcht vor der Kritik und Mitleid mit den Kasseneinnahmen. Den ihm in der Schule eingebleuten Aberglauben an den veralteten Ästhetikerbegriff der tragischen Schuld, der zum erstenmal einen christlich-ethischen Fremdkörper, eine postulierende Tendenz in die reine Sphäre objektiver Kunstgestaltung einschmuggelte, hat er längst abgeschüttelt, aber er glaubt fest und unerschütterlich an eine tragische Weltanschauung, an eine Weltanschauung, die allen Tragikern gemeinsam ist von Aischylos bis zu Wedekind, und die alle Tragiker von allen andern Menschen unterscheidet, an eine ganz bestimmte, fest abgegrenzte tragische Weltanschauung, die so gut ist wie irgendeine andere, wie die platonische, die scholastische, die kantische, die materialistische. Tragiker sein heißt: das Leben als Kampf (und nur als Kampf) anschauen müssen zwischen dem Ich und der Welt, zwischen dem prätendierten Freiheitswillen des Ich (das ewig ist) und dem notwendigen Gange des Ganzen (zeitlich modifiziert als Ananke, Fatum, historische Notwendigkeit, Vor-

sehung, Schicksal, Verhängnis, Staatsbegriff, Vererbung, Milieu, die Andern). Dramatiker sein heißt: im eigenen Blute den inneren Rhythmus, das gesetzmäßige Tempo, das rhythmische Gesetz dieses Kampfes erleben, das geheimnisvoll identisch ist mit dem Rhythmus alles Weltgeschehens. Diese Gaben: der Glaube an das Ich, der Blick für die Notwendigkeit des Weltgeschehens, die Erkenntnis für den Kampf zwischen Ich und dieser Notwendigkeit und das Ohr für den Rhythmus und die dramatische Dynamik dieses Kampfes machen den tragischen Dichter. Wem dramatisches Lebenstempo nicht eingeboren, tragische Weltanschauung nicht inneres Erlebnis ist, der ist kein Dramatiker. Und Dramatiker wird man nicht, als Dramatiker ist man geboren.

Beim Komödiendichter ist's ungefähr dasselbe, nur mit umgekehrten Vorzeichen. Er liebt das Ich nicht, sondern er verspottet es. Seine Ewigkeit verwandelt er in Unverbesserlichkeit. Seine Freiheit zerbricht er nicht durch die stärkere Welt, sondern an den eigenen Schwächen. Er glaubt nicht an die Notwendigkeit des Geschickes, sondern an das blinde Ungefähr, an den sinnlosen Zufall. Und sein Tempo wiederholt nicht den gesetzmäßigen Rhythmus alles Geschehens, sondern die tolle Flucht sich überpurzelnder Überraschungen. Zum wirklichen Komödiendichter wird man nicht geboren, sondern durch das Leben vermiest.

Von alledem ist natürlich etwas auch in den Stükken, die auf dem Theater zu sehen sind. Es gibt auch unter den Theaterdichtern, die gespielt werden, solche, die geboren, und solche, die vermiest sind. Aber, und das ist das Entscheidende: es kommt darauf nicht an. Es kommt beim Theater auf ganz anderes an. Natürlich bringen auch die Theaterdichter ihre tragische Weltanschauung mit, die teils gestrichen, teils überhört wird. Denn wer geht ins Theater, um sich Weltanschauungen anzuhören. „Eigenartig!" sagen die Leute, wenn es ihnen ganz gegen den Strich geht und sie nun schon gar nichts damit anzufangen wissen. „Das ist interessant!" sagen sie, wenn sie sich zu Tode gelangweilt haben. Und „das ist etwas zum Weiterdenken!" Aber es hat noch keiner einen zu Hause weiterdenken gesehen. Damit ist der weltanschauliche Teil der dramatischen Wirkung auch schon erledigt.

Und du bist zum Theater gegangen, um es aus der nächsten Nähe, ratend, helfend, demiurgisch, dramaturgisch, zu erleben, wie sich tragische Weltanschauung, die dir als die höchste galt, als die einzige legitime Erbin der antiken Kultur, in Gestalt, Leben, Wirklichkeit und Wirkung umsetzt! Prost die Mahlzeit! Du kannst lange warten. Wenn du Glück hast, fünfundzwanzig Jahre.

Nämlich, wenn du so verbohrt bist, an deiner Theorie festzuhalten! Und, zu alt, zu verkalkt, dich

nicht entschließen kannst, umzulernen! Und nicht den Mut hast, ein Großes, Köstliches wegzuwerfen, um ein anderes Köstliches dafür einzutauschen!

Nämlich: statt Weltanschauung Weltschau. Statt tragischer Weltanschauung heiterste Weltschau!

Und wenn ihr es noch so metaphysisch anpackt: das Theater ist zum Schauen da. Nach dem Schauen nennt es sich, es bleibt immer die Schau-bühne, was es spielt, sind Schau-spiele. Durch sein bloßes Da-Sein wirkt es als Protest der robusten Wirklichkeit gegen die Blässe des Gedankens, als Widerlegung der Theorie und des bloß Gedachten durch die Wirklichkeit, wirkt es als Repräsentant des strotzenden Lebens, das alle Philosophie durch seine farbige Buntheit beschämen möchte. Immerfort scheint es zu sagen, nein zu singen, zu schreien, zu jauchzen: Denken ist Torheit. Schauen macht weise.

Gott hat die Welt gebaut. Das Drama baut eine zweite, richtiger und gerechter als die erste, und legt ihren Sinn und ihr Gesetz bloß, das Theater stellt die Welt des Dramas auf den Kopf, so daß sie wieder genau so mannigfaltig, töricht und wunderschön gesetzlos wird wie Gottes ursprüngliche. Das Drama zeigt den Kausalnexus und die logischen Zusammenhänge alles Geschehens: das Theater schert sich den Teufel um den Kausalnexus, und seine stärksten Wirkungen blühen dort auf, wo die Logik ein Loch hat. Das Drama ist puritanisch streng und ernst wie alle Kunst: das The-

ater ist, so paradox es klingt, wie ein Stück Natur, hat die leichtfertige Verschwendung der Natur, hat etwas vom wilden Wuchs alles organischen Lebens, und die Gesetze, denen es folgt, sind locker und unerratbar wie die Gesetze, nach denen Natur organisches Leben wachsen läßt.

Und das Wort? werft ihr ein; die ungeheure Bedeutung des Wortes im Theater? Das ist ein Irrtum. Das Wort an sich gilt nichts am Theater. Es fängt an zu wirken, wenn es sich in Musik verwandelt, in Sinnenreiz der Stimme, und wird erst dann verstanden, wenn es sinnenfällig wird, wenn es in der Situation gestaltet, in Geste, Mimik, Pantomime wiederholt wird, also wenn es sich in Bild verwandelt, in Sinnenreiz der Augen.

Dem Theater gelten die Sinne mehr als der Sinn. Das Leben der Sinne mehr als der Sinn des Lebens. Soll sich das Theater nicht offen und fröhlich dazu bekennen? Braucht die Welt, die gekreuzigte, gemarterte, zerrissene, zerdachte Welt nicht dieses eine Paradies ihrer natürlichsten Triebe, diese letzte Oase und Spielstatt heiterer Sinnlichkeit?

Darum sprechen auch bei der Auslese und Zuchtwahl der Menschen, die das Theater braucht, die Sinne das entscheidende Wort. Es wählt nicht immer die Klügsten, die Weisesten, die Stärksten, die Edelsten. Aber es wählt die Schönsten, die Graziösesten, die Liebenswürdigsten, die Heitersten und Leichtesten, die Deutlichsten und die Drollig-

sten, die Spielerischesten, die in ihrer Stimme Verführung und den einschmeichelnden Reiz haben, dem man Gefühl glaubt, sogar wenn es vorhanden ist; die mit Körper und Geist gleich tänzerisch Geschickten, und Frauen, die neben und über ihrer Rolle den Zauber ihrer eigenen Weiblichkeit repräsentativ zu spielen vermögen.

Fest und Festspiel aller Sinne zu sein ist die eigentliche Mission des Theaters, die vom tragischen Kampfe des Ich mit der Welt und seiner dramatischen Dynamik weltweit abliegt.

Wenn trotz alledem Drama und Theater unlösbar miteinander verbunden sind, so liegt dies vielleicht daran, daß sie in ihrer Gegensätzlichkeit eins des andern nicht entraten können: weil das Theater wie alles Helle den tragisch dunklen Hintergrund braucht, sich von ihm abzuheben, und weil es andererseits in seines dionysischen Wesens eigentlichem Kern die zum Tragischen gehörende und ihm unerläßliche Auflösung und Überwindung des tragischen Schicksals durch das Spiel bedeutet; Auflösung in ein buntes Nichts durch Spiel und Täuschung der Sinne. Sonst wäre Tragik untragbar; und wie auch die Welt läuft, der Mensch kann ohne das Gefühl nicht leben, daß zum allerletzten Schlusse alles gut ausgeht. Diese tröstliche Gewißheit gibt ihm das Theater. Und so ist eigentlich das Theater die Negation des Dramas.

Das tragische Ich

Tragik ist der Kampf zwischen dem prätendierten Freiheitswillen des Ich und dem notwendigen Gange des Ganzen.

In diesem Goethischen Satz ist mit einer beglükkend genialen Selbstverständlichkeit und Lückenlosigkeit das Wesen des Tragischen auf seine endgültige und unumstößliche Formel gebracht. Sie ist seither für alle, die sich mit der Definition der Tragik beschäftigten, zu einem Axiom geworden, dem, wie einer mathematischen Identitätsgleichung, nichts hinzuzufügen und nichts wegzunehmen ist. Von Aischylos bis zu Barlach, Brust und Brecht ist damit das Problem jedes tragischen Dramas in seinem innersten Kern bloßgelegt.

Vier Faktoren sind nach dieser Formulierung am tragischen Geschehen beteiligt. Drei von ihnen ändern sich, als Repräsentanten des wechselnden Zeitbegriffes, der dadurch zu einem immanenten Element des Dramas, zum lebendigen Gegenspieler wird, von Periode zu Periode, von Weltanschauung zu Weltanschauung, von Generation zu Generation. Einer bleibt durch alle Jahrhunderte unverändert und unzerstörbar: das ewige Ich.

Der Kampf zwischen dem ewigen Ich und der zeitlichen Welt, der wechselnden Zeit ist das tragische Grundproblem von Anbeginn und wird es immer bleiben.

Es gibt eine eingeborene Weltanschauung des Tragikers, und sie ist individualistisch. Sie glaubt an das Ich, an das starke, bewußte, ungeteilte und unzerstörbare Ich: an die Individualität. Es gab Individualitäten, lange bevor es den Begriff der Individualität gab, lange bevor es einen Individualismus als Postulat einer Weltanschauung gab, bevor die Renaissance die Individualität entdeckte, sogar bevor Burckhardt die Renaissance als das Zeitalter der entdeckten Individualität entdeckte. Und es wird Individualitäten geben, auch wenn Mach und seine Schule die selbstherrliche Unteilbarkeit des Ich zerstört haben, wenn die Psychoanalyse seine schizophrene Natur dekuvriert, wenn die neueste Biologie es in eine republikanische Gemeinschaft gleichberechtigter Zellen oder Pilze aufgelöst haben wird.

Alle Tragik ist ein Hohes Lied auf das Ich. Alle Tragik ist optimistisch: sie bejaht das Ich; sie verneint die Welt. Im Zeitlichen siegt die stärkere Welt über das Ich; im Ewigen siegt das stärkere Ich über die Welt. Die Tragik besiegelt den Sieg des Ewigen über das Zeitliche. Tragik ist die Erlösung des Ich von der Welt durch die Welt zu sich.

Das Ich ist ewig und hat, in seiner zeitlichen Gebundenheit, ewig so gehandelt, als ob es sich frei fühlte. Denn Ichsein, sein Ich wollen und dieses Als ob sind identisch. Tragisch ist: sein Ich und dessen Freiheit im Ewigen nur dadurch erreichen, daß es

an den Gegebenheiten des Zeitlichen zerschellt. Darum müssen die Gegebenheiten des Zeitlichen mit der wechselnden Zeit wechseln: es wechselt das Bild des Ganzen, die Welt; es wechselt der Begriff der Gebundenheit, der notwendige Gang des Ganzen; es wechseln die Formen des Gegensatzes zwischen Ich und Welt, die Formen des Kampfes. Nur das Ich wechselt nicht, es bleibt unverändert, es bleibt ewig.

In der mythosnahen Welt der Antike heißt Ananke und Fatum, was in der Welt des Mittelalters und der katholischen Kultur der Spanier Gesetz der Kirche und Gebot der Ritterehre hieß. Und wenn in der Renaissancewelt Shakespeares überlebensgroße Träger der menschlichen Passion am immanenten, jedesmal andern Gesetz eines von ihm geschaffenen, jedesmal neuen Leidenschaftsmikrokosmos scheiterten, war es in der Tragödie des französischen Barock der strenge Sittenkodex einer höfischen Welt, der sich feierlich-feindlich dem individuellen Gefühl gegenüberstellte. Das große geschichtliche Trauerspiel der deutschen Klassik statuierte zum erstenmal den Begriff der historischen Notwendigkeit, während in der Nähe der im Übernatürlichen schwelgenden Romantik das Schicksalsdrama entstand, mit der abergläubisch geahnten Macht eines dunklen Verhängnisses als unsichtbarem Motor. Das naturwissenschaftlich und soziologisch eingestellte neunzehnte Jahrhundert zeigte

den Einzelnen in seiner Abhängigkeit von Vererbung und Milieu, in seinem Gegensatze zu bürgerlicher Gesellschaft und kapitalistischen Mächten. In allen diesen wechselnden Verkleidungen: Ananke, Fatum, Kirche, Ritterehre, Schranken der Leidenschaft, Sitte, geschichtliche Notwendigkeit, Schicksalsverhängnis, Milieu, Vererbung, Gesellschaft drückt sich, im Wechsel der Weltanschauungen, die zeitliche Gebundenheit des Ich aus. Ebenso ändern sich die Formen seines Kampfes: Hybris, Heroismus, Aufopferung, Martyrium, historischer Wille, historischer Irrtum, Aufruhr, Auflehnung, Resignation, Pflichtenkollision und innerer psychologisch aufgezeigter Kampf mit sich selbst, zwischen dem eigentlichen Ich und dem zeitlich gebundenen.

Zu glauben aber, daß, weil in irgendeiner vorübergehenden Periode die Gemeinschaft den Einzelnen vergewaltigt, kollektivistische Tendenzen stärker hervortreten als individualistische, daß deshalb das Ich, die Individualität aus dem Drama verschwinden könnte, daß an die Stelle des individualistischen ein kollektivistisches Drama treten werde, heißt das Wesen des Tragischen verkennen.

Kollektivistische Tragik ist ein Nonsens, eine Contradictio in adjecto.

Selbstverständlich wird der Gemeinschaftsgedanke, als eine zeitliche Gegebenheit, seinen Platz im Drama finden, hat ihn wohl auch schon oft, so-

oft er auftauchte, gefunden. Unter den zeitlichen Gegebenheiten. Als Gegenspieler des Einzelnen, der sich dem Einzelnen in seinen tragischen Weg stellte, gegen den sich der Einzelne auflehnte.

Will die Gemeinschaftsidee die dramatische Form für sich allein, dominierend, usurpieren, mag sie sich im Film, in der Revue austoben. Das sind Kunstformen, die ihren mechanisierenden Tendenzen, ihren Massenwirkungen, Wirkungen auf die Masse durch die Masse, organisch entgegenkommen.

Es ist eine primitive Auffassung und Anwendung materialistischer Geschichtsmethoden, zu verlangen, daß ein bloßes Vorhandensein von Gemeinschaftstendenzen innerhalb einer Generation stark genug sei, ihnen die innerste geistige Struktur einer gewordenen Kunstform in ihrer Totalität anzupassen. Als ob sich derartige Entwicklungen und Wandlungen auf dem Wege über das Postulat vollzögen! Als ob sich Derartiges von Einzelnen willkürlich oder gar auf Kommando machen ließe! Revolutionieren wir das Drama! Am Ende auf Grund einer mit Stimmenmehrheit angenommenen Resolution in einer Versammlung der angehenden Gemeinschaftsdramatiker? Was wird das Resultat dieser Revolutionsresolution sein? Dilettantismen, Zwitterformen von Eintagsbestand. Selbst wenn man zugibt, das Theater sei als öffentliche Tribüne des geistigen Lebens äußeren Einflüssen am stärk-

sten ausgesetzt und am nächsten, und wenn man annähme, daß die Gemeinschaftstendenzen allgemeiner verbreitet wären, als sie sind, ja daß sie die dominierenden wären, was sie noch lange nicht sind, und daß es ihnen bereits gelungen wäre, den Gesellschaftsbau umzugestalten, selbst dann vollzöge sich ihr Eindringen in die geistigen Formen nicht von außen, sondern von innen, und es dauert Generationen, bis die Umwandlung sichtbar wird; denn es ist selten die Generation des Kampfes, die ihren Kampf zur Form geworden erlebt, sondern meist erst die Generation des durchgesetzten und sich fixierenden Zustandes, für die der Kampf der vorhergehenden Generation zum Kristallisationsprozeß der Geschichts- und Formbildung reif wird.

Aber auch dann wird die Idee der Gemeinschaft nicht zum Mittelpunkt des Dramas werden, das immer, aus seiner innersten Natur, Gesetzmäßigkeit und Gewordenheit heraus, die Oase der individuellen Persönlichkeit in ihrem Kampfe gegen die Welt bleiben wird. Auf der Seite der Welt findet die Gemeinschaft ihren Platz in diesem Kampfe. Sie wird nie eine andere Rolle im Drama spielen als die Stimme, der Repräsentant und der Exponent der Zeit zu sein. Ihre Aufgabe ist: Zeitfarbe, Hintergrund, Komparserie, Chorus; der feindliche Gegensatz zum Einzelnen. Feindlich sogar dann, wenn der Einzelne kollektivistisch denkt; er emp-

findet sich als Kollektivisten, seine Tragik macht ihn zum Individualisten; er kämpft für die Gemeinschaft, um an einer andern Gemeinschaft zugrunde zu gehen. Bestenfalls ist die Gemeinschaft der Inhalt und Gegenstand des Kampfes, das Kampfobjekt, nie der Held des Kampfes. Selbst dort, wo es den Anschein hat, als ob Dichter eine Gemeinschaft zum Helden machen wollten, wie im „Wilhelm Tell", wie in den „Webern", mußten sie Einen, mußten sie Zwei aus der Menge herausgreifen und sie abseits, sie an die Spitze setzen. Das Theater verlangt es so; es empfindet in diesem Falle individualistischer als die Dichter.

Gab es denn nicht schon Zeiten der Gemeinschaft und war das Drama solcher Zeiten darum weniger individualistisch? War es denn nicht in der Blüte der Polis, daß Gestalten von so furchtbarer Einsamkeit geschaffen wurden wie Prometheus, wie Ödipus und Philoktet, wie Herakles? Gab es wohl je eine so ungeheure Gemeinschaft wie die katholische Kirche, eine, die sich ihrer Gemeinschaftsidee so bewußt war, sie mit einer so geschlossenen und ausschließlichen Kraft betonte? Und mußte nicht auch sie, wenn sie ihren dramatischen Ausdruck fand, wider ihren Willen segnend, wo sie fluchen wollte, den tragisch-individuellen Ausnahmecharakter ihrer Helden bezeugen? wie in den religiösen Tragödien Calderons, im „Polyeucte" des Corneille? Endet nicht jedes Revolutionsdrama

auch der revolutionärsten Dichter mit der Isolierung, mit einer Loslösung des revolutionären Helden von der Gemeinschaft? Alle geschichtlichen Perioden, deren gesellschaftliche Struktur, wirtschaftlich, politisch und geistig, sich auf einer Gemeinschaft aufbaute, waren entweder außerstande, eine Tragik hervorzubringen, oder die Tragik, die sie hervorbrachten, war Auflehnung gegen die Gemeinschaftsidee und die herrschende Gesellschaft.

Wenn's bis jetzt nicht war, sagen sie, so wird's eben sein. Es hat sich soviel geändert in der Welt, warum soll sich das Drama, sollen sich die Formen des Dramas nicht ändern können? Warum soll an die bisherige Stelle des Ich im Drama nicht einfach die Gemeinschaft treten? Das Drama ist von Menschen gemacht: was Menschen gemacht haben, können Menschen ändern. Es gehört nur ein bißchen Phantasie dazu, sich das vorzustellen.

Es wird auch der kühnsten Phantasie nicht gelingen. Vielleicht wird es ihr gelingen, dem allzeit willigen Theater noch ein paar neue Wirkungen der Schaukunst abzugewinnen, in denen die Gemeinschaft zu ihrem Ausdruck kommt mit Tänzen, Chören, mit Tiraden, Reden und aktuellen Couplets und vielleicht auch mit Formen, die wir heute noch nicht ahnen, weil sie von den Fortschritten der Technik und Mechanisierung herkommen dürften, wie sie sich im Kino und Radio auswirken. Aber

diese Entwicklung wird sich nur an den Peripherien der Kunst abspielen. Ins Innere der Kunst dringt nur der schaffende Geist, die unmechanisierbare Persönlichkeit. Die Kunst der Persönlichkeit ist das Drama. Im Laufe von Jahrtausenden hat sich das Drama in seinem Wesen nicht wesentlich geändert. Nicht aus Konservativismus, sondern aus einer metaphysischen Notwendigkeit. Daran werden alle Prophezeiungen der Gemeinschaftspropheten scheitern. Das Drama werden sie nicht ändern. Weil sie in allem unrecht haben. Weil das Drama nicht von Menschen gemacht ist, sondern vom Genius der Menschheit. Weil es das unmittelbare Werk des Ichbegriffs ist. Und solange sie das Ich nicht abschaffen können, solange sie das nicht abschaffen können, daß ein Ich die Augen aufschlägt und draußen die Welt erblickt, solange sie die Welt nicht abschaffen können, solange sie das Du nicht abschaffen können und das Anderssein, solange sie den Tod nicht abschaffen können und die einzige Überwindung des Todes durch das Ich, solange wird es das Drama geben und als seinen Mittelpunkt das tragische Ich.

Das Drama wird nicht sein oder es wird individualistisch sein. Und der letzte Dramatiker wird der letzte Individualist sein.

Happy end

Das *happy end*, der unter allen Umständen glückliche Ausgang, gilt als die unkünstlerische Konzession des Künstlers an den Philistergeschmack, an das philiströse Behagen, das sich nicht durch unbequeme Zuspitzungen stören lassen will, an die philiströse Angst vor der konsequenten Tragik. Der Philister zahlt nicht teures Geld für Theater und Kino, um beunruhigende Probleme zu Ende zu denken, er verlangt vom geistigen Genuß eine gesunde Förderung seiner Verdauung, mit diesem Anspruch sitzt er da, in der getrosten Zuversicht, daß in seiner zu seinem Glück kapitalistischen Welt, in dieser vorläufig besten aller denkbaren Welten, es nicht anders als gut enden kann, genau so zufriedenstellend, wie es in seinem Leben zugeht und auch weiterhin zugehen soll, und daß Probleme, Gegensätze, Verwirrungen, Verwicklungen, kurz, die komischen Sorgen der weniger gutgestellsten geistigen Arbeiter unmöglich so ernst sein können, um sich nicht schließlich in einer alle Teile befriedigenden Weise gütlich beilegen zu lassen. Und der Künstler, um seine breite Wirkung und den materiellen Erfolg besorgt, bringt, in unverzeihlichem Kunstverrat, ihm das Opfer seiner Überzeugung, indem er die düsteren Wahrheiten des grausamen Lebens zum tröstlichen Abschluß noch schnell mit rosenfarbener Seligkeit verschminkt

und alles in Frieden, Glück und Butter enden läßt.

Gewiß, so tut der unkünstlerische Künstler und so denkt der unkünstlerische Philister. Aber in diesem Gedanken, der heute die Empörung und den Spott aller Intellektuellen, aller Eiferer für den unerbittlichen Ernst der Probleme in der Kunst weckt, begegnet er sich, ohne es zu ahnen, mit dem tiefsten Sinn und Wesen der Kunst. Das *happy end* befriedigt nämlich nicht bloß die Bequemlichkeit der Philister, sondern eine metaphysische Sehnsucht der künstlerischsten unter den Künstlern, in einem gewissen Sinne sogar der tragischen Künstler.

Um es zu beweisen, müßte ich bei Adam anfangen. Mit dem Augenblick, da das erste Menschenpaar sein Paradies verlor, setzte die Problematik des Menschen ein. Mit der Loslösung von seinem Schöpfer (wie ein Kunstwerk sich vom Künstler löst, um sein eigenes Leben zu leben), mit der Bewußtwerdung des eigenen Lebens im Gegensatz zu ihm, mit dem ersten Trieb zur Erkenntnis, die Auflehnung bedeutet, mit dem Bewußtwerden des Geschlechtsunterschieds, mit dem Erwachen der Scham aus dem Stande der Unschuld, mit der Unterscheidung von gut und böse: und schon entsteht die Verschiedenheit der Charaktere, Differenzierung, und schon tritt, mit all seiner Tragik und in allen seinen Formen, das Übel in die Welt; Neid, Haß, Kampf und Tod. Aber wer einmal im

Paradies gelebt hat, kann es nie mehr ganz verlieren. Und so ist im Menschen dunkel auf dem Grunde seines Bewußtseins das Paradies geblieben: die dunkle Erinnerung an das Paradies, als Heimweh nach dem Paradies, als Sehnsucht nach dem Paradies. Die Sehnsucht, wieder eins zu werden mit seinem Schöpfer, eins zu werden mit der Welt, mit Erde und Himmel, Baum und Tier, die Sehnsucht nach dem paradiesischen Frieden und paradiesischer Versöhnung mit der Welt, nach Unschuld und Harmonie. Der Ausdruck dieser Sehnsucht, der dem Menschen gegeben ist, heißt Kunst. Kunst ist Heimweh des Menschen nach dem Paradies. Auch die tragische Kunst. Tragik ist nicht Kampf, sondern Überwindung des Kampfes durch den Tod, Tragik ist nicht Tod, sondern Verklärung des Todes, Versöhnung mit dem Tode durch Vollendung im Tode. Der Tod ist ein tragisches *happy end*. Denn der letzte Sinn auch der Tragik ist Harmonie mit dem Weltganzen, wie Harmonie der letzte Sinn aller Kunst ist.

(Ich komme zu dieser Anschauung nicht vom Glauben an das Paradies her, sondern von meiner Anschauung der Kunst aus: weil ich alles in der Welt für ein Gleichnis, also für Kunst halte, weil ich die Welt für ein Gleichnis, also für ein [gelungenes] Kunstwerk halte, weil ich den Schöpfer für ein Gleichnis des schöpferischen Künstlers halte.)

Ich sehe den Einwand kommen: wenn der Tod

ein *happy end* ist, dann ist jedes Ende ein *happy end*; dann gibt es kein anderes als das *happy end*; dann ist auch der Tod in den Schau- und Trauerspielen des bürgerlichen Lebens, der Mord und der Selbstmord, ein *happy end*; und erst recht der todlose Ausgang, die Verzweiflung, der Verzicht, die Resignation, das Auseinandergehen, der Abschied, die Perspektive auf ein unglückliches Beieinanderbleiben, der in Permanenz erklärte Irrtum, die Unlösbarkeit des Problems, das Fragezeichen.

Hier liegt der Irrtum. Nur der tragische Tod ist ein *happy end*. Der bürgerliche nicht. Der tragische Tod und der bürgerliche Tod sind nicht dasselbe. Sie sind zweierlei, bedeuten Verschiedenes. Der tragische Tod ist ein Gleichnis, der bürgerliche eine Realität. Der tragische Tod ist erfülltes Schicksal, der bürgerliche ein trauriger Akzidenzfall. Der tragische Tod ist das erreichte Ende des Heldenweges zu sich selbst, des Schicksalsweges über Kampf und Irrtum, ist das Ende von Kampf und Irrtum, ist Selbsterfüllung im Höchstpunkte des Lebens, in dem Augenblicke, um dessentwillen der Held gelebt hat, über den es kein Hinaus mehr gibt, kein Höher, keine Steigerung, keine andere Möglichkeit als das Ende. Er ist Überwindung der Welt durch die Versöhnung des Ichs mit der Welt, durch Harmonie. Der bürgerliche Tod ist ein dem Leben nicht Gewachsensein, ist Unzulänglichkeit, ist Zerstörung, ist Zerfall mit

der Welt. Der tragische Tod ist ein Sieg, der bürgerliche eine Niederlage. Der tragische Tod ist heroisch, der bürgerliche bürgerlich. Der tragische Tod ist Lebensbejahung, der bürgerliche Lebensverneinung. Der tragische Tod ist ein seelisch-metaphysisches Phänomen, der bürgerliche eine körperlich-pathologische Angelegenheit. Der tragische Tod ist künstlerische Form, der bürgerliche eine Anekdote.

Dasselbe gilt erst recht von den andern Formen des unglücklichen Ausgangs. Im Grunde sind sie alle unkünstlerisch. Für den Künstler endet nichts auf der Welt unglücklich. Für den Künstler gibt es die Antithese Glück und Unglück nicht. Sie ist ihm unwesentlich, verschiedene Farbennuancen einer und derselben Substanz, deren Gesetz und Notwendigkeit ihm allein wesentlich ist. Wie kann einer, dem alles Notwendigkeit, Notwendigkeit alles ist, sich um die Begleiterscheinungen des Behagens oder Mißbehagens kümmern! Sein Behagen ist die Übereinstimmung der Notwendigkeiten miteinander, das Einswerden und Stimmen alles Gewordenen in sich und mit der Welt. Er hält es nicht aus in der Welt der unlösbaren Probleme. Kunst ist Lösung des scheinbar Unlösbaren, ist Erlösung vom Problem. In diesem Sinne ist alle Kunst Erlösungskunst. Ein Kunstwerk, das mit dem Fragezeichen endet, ist kein Kunstwerk.

Nämlich: Fragen ist Wissenschaft: *die Kunst ist*

Antwort. Nie wird die Menschheit zu fragen aufhören und jede gelöste Frage birgt bereits Stoff und Ansatz zur nächsten. Aber wie könnte die Menschheit leben, wenn sie von Frage zu Frage taumeln muß, ohne die Kunst der Antwort, ohne die Antwort der Kunst? Kann man sterben, mit einem Wust ungelöster Fragen um sich, in einem Labyrinth ohne Ausgang? Einmal muß jedes Rätsel seine Lösung finden, jedes Geheimnis seinen Sinn offenbaren, der Menschheit wie jedem Einzelnen. Jedem Einzelnen vielleicht erst in seinem Tode, die Menschheit aber ist unsterblich. Und auch der Tod des Einzelnen ist nur der Augenblick des Übergangs zu seiner geistigen Unsterblichkeit. Daß wir nicht den schweren Packen unserer ungelösten Geheimnisse mit in unsere geistige Unsterblichkeit herübernehmen, verlangt unsere tief in uns hineingepflanzte metaphysische Ordnungsliebe, auch sie ist eine Abart unseres Triebes nach Harmonie. Fragen heißt auf Antwort warten, im Aufstellen eines Gegensatzes, im Aufwerfen eines Widerspruchs steckt bereits der Wille zur Ausgleichung und Auflösung, in jeder Dissonanz der latente Wille, sich in einer harmonischen Konsonanz auflösen zu lassen. Das Wissen lehrt fragen, lehrt immer weiter fragen, aber das Wissen antwortet nicht, es ist sein Bestes, daß es fragen muß, daß es nichts weiß, und immer unsicher bleibt, die sichere Ahnung der Künstlerseele antwortet. Alle Unsicherheit wird

durch die Wirklichkeit widerlegt, und Kunst ist Gestalt gewordene Wirklichkeit. Unser Suchen nach Gesetz und Sinn unseres Lebens wird durch die Form erfüllt und Form ist Kunst gewordenes Gesetz.

Es widerspricht also dem eigentlichsten Wesen der Kunst, wenn am Schlusse das anklagende oder verzweifelte Warum? steht. Ein Kunstwerk, das mit einem Fragezeichen schließt, negiert sich selbst. Das Kunstwerk entläßt nicht unbefriedigt. Noch aus seiner tiefsten Not, aus seiner melancholischsten Verzweiflung, aus seiner schmerzlichsten Gespaltenheit findet der Künstler den Weg zur Einheit, ja die bloße Tatsache, daß er künstlerisch schafft, daß er seinen Schmerz gestaltet, die bloße Tatsache Kunst ist Wille zum Ausweg, ist Ahnung seiner Möglichkeit, ist Gewißheit, daß es ihn gibt. Was macht denn einen Menschen zum Künstler, zum Dichter, als daß er dieses als ihm aufgegeben in sich trägt: ich ahne die Lösungen, von denen die andern, die Wissenden, nicht wissen können? Die allergrößten, Shakespeare, Cervantes, Molière, Goethe, haben in den Jahren ihrer tiefsten Verdunkelungen, in den Jahren eines schmerzlichen Sichalternfühlens unter Menschenverachtung und Weltflucht in reifer Selbstgestaltung die erlösende Antwort gefunden, bis sie in harmonischen Prosperofrieden und west-östliche Seligkeit landen konnten; alle romantische Ironie und Zerrissenheit war

nichts anderes als schamhafte Maske für die Sehnsucht nach verlorenen Paradiesen der Unschuld, für die Sehnsucht, wieder ganz und wieder ganz eins zu werden mit dem All; und selbst Balzac, Dostojewskij, Hamsun, die durch alle Höllen des Lebens und der pessimistischen Anschauung des Lebens durchgegangen sind, sagen letzten Endes ja zum Leben: denn wer, wie diese, selbst eine Welt aufbaut, der bejaht die Welt.

In diesem Sinne ist es wahr, daß jedes künstlerische Ende gewissermaßen *happy* ist. Eine Sache zu Ende bringen, heißt bereits sie zu einem glücklichen Ende bringen.

Im Leben mag es vorkommen, daß die Dinge wie das Hornberger Schießen auslaufen. Jede Verwicklung ruft neue Verwicklungen hervor, jede Beziehung führt zu neuen Beziehungen, ein Schicksal wird von andern abgelöst, setzt sich in andern Schicksalen fort, alles geht ineinander über, ohne Einschnitt, ohne Unterbrechung, auch der Tod ist keine, die Kette reißt nie ab, das Leben geht weiter, immer weiter. Das Leben ist amorph. Die Kunst aber gibt dem amorphen Leben erst seine Form, und damit Anfang und Schluß. Wer das Leben, ob das Leben der äußeren oder seiner inneren Welt, in ein Kunstwerk verwandelt, in dem entsteht mit dem Anfange schon das natürliche Bedürfnis, es bis zum Ende zu führen, Schluß zu machen, einen deutlichen Schlußpunkt zu setzen. Dieses Bedürf-

nis wächst aus dem künstlerischen Zwange zur Abrundung, aus der künstlerischen Freude an harmonischer Abrundung. Wie könnte er mit seinem Werke innerlich fertig werden, wie könnte er es bis zum äußerlichen Abschlusse bringen, wenn er alle die Fragen und Zweifel, die es weckt, zuerst in ihm geweckt hat, um sie dann in andern zu wekken, in der Schwebe ließe? Ein Werk beenden heißt es in Harmonie ausklingen lassen. Weil das Geheimnis der Form bereits den Willen zur Harmonie in sich schließt.

Das tiefste Geheimnis der Form ist die Proportion, ist das harmonische Verhältnis aller Teile eines Kunstwerkes zueinander, und so bedeutet der goldene Schnitt vielleicht ebenso ein *happy end* wie die erfreuliche Tatsache, daß der Hans seine Grete kriegt.

Es ist aber gar nicht so gleichgültig, ob der Hans seine Grete kriegt. Für den Hans nicht, weil ihm das Kriegen der Grete ein Lebensglück bedeutet; für die Grete nicht, weil ihr der Hans nun einmal nicht gleichgültig ist; für die Menschheit nicht, weil sie aus lauter Hänsen besteht und in Hansens Greteschicksal die einzige Garantie ihres Fortbestandes sieht; für den Philister nicht, denn in jedem Philister steckt ein Heiratsvermittler; und für den Künstler nicht, der in der Verlobung von Hans und Grete vielleicht die platonische Idee von der Wiedervereinigung des einst getrennten Zusammenge-

hörigen feiert. Für den Künstler ist im Grunde jede Liebe eine glückliche Liebe und wird in jedem Hans, der seine Grete küßt, das verlorene Paradies noch einmal wiedergefunden.

Das Menschliche auf der Bühne

Das Menschliche: nicht im Sinne einer humanistischen Weltanschauung; nicht als Tendenz einer postulierten Humanität; nicht als Menschliches-Allzumenschliches; und nicht als Mittel eines rührenden Appells an die Sentimentalität. Sondern als eines der Wesenselemente des Dramas, als das stärkste Element der dramatischen Wirkung.

Das Drama setzt sich aus bestimmten, konstitutiven, immer wiederkehrenden Elementen zusammen, die ebenso aus seiner spezifischen Natur unter den Kunstformen stammen, wie sie seine spezifischen Wirkungen bestimmen. Es hat seine bestimmte, eingeborene Weltanschauung: die heroisch-tragische; es hat seine bestimmte rhythmische Struktur: die dynamisch-dramatische; es hat sein bestimmtes Verhältnis zu Zeit und Geschichte, und zwar ein durch den Geist der Gegenwart bestimmtes; und es hat ein bestimmtes, ästhetisch-formales Verhältnis zum Wort, das im Drama die Rolle des Materials spielt, zum Wort als Sprachrohr des Dichters, als Mittel des Ausdrucks und der Charakteristik, als Instrument und Träger der Hand-

lung. Aber neben Weltanschauung, Rhythmus, Zeit und Wort ist ein anderes, ebenbürtiges da, als Stoff, als Mittelpunkt, als treibender Motor, als kreisendes Blut, als Seele des Ganzen und als ein letzter, heimlicher Zielpunkt: das Menschliche. Das starke, säftedurchblutete Erdreich der Dichtung, die Stelle, in der am meisten vom Dichter sitzt, die entscheidendste für den Wert, die entscheidendste für die Wirkung.

Das Menschliche als dramatischer Faktor und Motor — worin besteht es?

Die Bedeutung des Menschlichen greift tief und von allen Seiten ein in den großen Komplex des Tragischen.

Die Tragik des Dramas entwickelt sich aus dem Kampfe zwischen Ich und Welt. Zwei ungeheure Energien stehen einander schroff gegenüber, der Wille des heroischen Einzel-Ichs und die Welt, als Gesetz, als starre Idee des Ganzen, als starre Mauer der gegebenen ewigen Notwendigkeiten, an der die prätendierte Freiheit des Einzelnen, erst im Untergange völlig frei geworden, zerbricht. Zwischen den beiden Welten wäre ein unüberbrückbares Vakuum, wenn es nicht ein vermittelndes Element gäbe, in dem beide einander begegnen: das Menschliche, Private. Es wäre ein Kampf zwischen Begriffen, zwischen Schemen: das Menschlich-Private ist es, in dem Ideen Wirklichkeiten werden, Energien Menschen. Erst durch

ihren Gegensatz zum Menschlichen wird aus dem Begriffe Welt eine Wirklichkeit Welt, erst aus dem Gegensatz zu seinem Privaten entwickelt sich im Helden das Heroische und in seinem Privaten trifft ihn der Stoß der feindlichen Welt am tiefsten. Was den tragischen Untergang des Helden zu einem harmonisch versöhnenden macht, ist das Menschliche, das letzte Zurückfinden in die große Gemeinschaft und Gemeinsamkeit der Gattung: denn das allen Menschen geheimnisvoll Gemeinsame ist zugleich das Tiefste am Menschen, und erst wenn der Held ganz menschlich geworden ist, wird er tief, wird er er selber, wird er frei. So bedeutet letzten Endes das Drama eine Überwindung der Welt durch das Private und die Überwindung des Heroischen durch das Menschliche.

Als letzter Sieger, als Sieger über alles sitzt im Herzen jedes Dramas das Menschliche.

Was ist das Menschliche?

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen." Aber das ist es, was die Dichter macht: daß sie's fühlen. Das Menschliche ist das Einfachste. Wo die sieben Schalen, eine nach der andern, vom Menschen abfallen, beginnt das Menschliche: wo die Schallmasken der großen Ideologien, der Staatsbürger, der Parteimensch, das Streben nach Macht und Prestige, die gesellschaftliche Lüge, die Jagd nach Geld und hinter Zwecken, nach Namen und Befriedigung persönlicher Eitelkeiten von ihm ab-

fallen, beginnt das Menschliche. Wo das Ich zum Du spricht, Haß und Liebe, in Freud oder Leid; wo der Mensch als Vater, Mutter, Kind oder aus Einsamkeit empfindet; wo Enttäuschung, gekränkte Scham, erlittenes Unrecht aufschreit: da spricht Menschliches. Man merkt es, wenn das Menschenherz ganz still wird oder ganz laut zu schlagen beginnt; und seltsamerweise wird es auch auf der Bühne nur dann ganz still oder ganz stark, wenn das Menschliche zu sprechen anfängt. Die einfachsten Dinge sitzen am tiefsten, und aus den einfachsten Dingen sprechen die tiefsten, wenn auch am einfachsten. In der großen Geste läßt sich lügen, in der Sprache der einfachen Menschlichkeiten nicht. Das Stillewerden, der Aufschrei lügt nicht. Und wenn sie lügen, merkt der Einfachste die Lüge.

Darum ist auch das Menschliche für das unheroischste Publikum der einzige Weg zum Heroischen. Hier beginnt sein Ta-twam-asi. Nur wenn es im Helden das mit ihm Gemeinsame gefühlt hat, wird es ihm das Anderssein glauben; nur wenn es seine menschliche Tragik gefühlt hat, kann es seine heroische begreifen. Und es hat recht: ein Heroismus ohne Menschlichkeit ist gleichgültig; ein Heroismus, der sich nicht einer Menschlichkeit entringt, abringt, ist unheroisch: heroischer als der Kampf mit einer Außenwelt ist der Kampf mit sich selbst.

Was wird aus Helden, wenn man das Private subtrahiert? Wesen ohne Fleisch und Blut, leere Abstraktionen, Automaten einer Zielsetzung, monomane Fanatiker einer Idee, langweilig und gleichgültig wie alles Monomane und jeder Fanatismus, selbst wenn ihre Idee Menschlichkeit sein sollte; die Pedanten des Heroismus. Was ist Fanatismus denn anderes als Pedanterie, auf eine dominierende Idee übertragen? Nur Oberlehrer und Philister glauben an den Helden, der in jeder Sekunde seines Lebens den Helden mimt. Held sein heißt nicht: in jeder Sekunde seines Lebens mit dem Schwerte beziehungsweise mit der Idee rasseln, sondern in jeder Sekunde ein ganzer Mensch und sich selber treu sein: diesem wahren Heldentum verzeiht man auch den einen, den menschlichen Moment der Untreue, der dazugehört. Der so wunderbar private Götz ist ein wahrer Held. Der menschlichste Held, Egmont, ist der heroischste. Der geistigste Held, Faust, wird, verwandelt sich, gestaltet sich am privaten Erlebnis und wird erlöst durch das ewige Weibliche, das auch das ewige Menschliche ist. Iphigenie bedeutet den Sieg der Menschlichkeit über das Dämonische. Der stolzeste Römer, Coriolan, erreicht seine stolzeste Höhe im Augenblick seiner privaten Schwäche. Hamlets geistiger Heroismus ist das Problem seiner Menschlichkeit. Othellos Stärke und Schwäche wurzeln in seiner vertrauenden Menschlichkeit, König Lears Tragik

ist eine private und Macbeths Schicksal entringt sich privaten Quellen seines Wesens und läßt ihn in einer privat empfundenen Einsamkeit enden, als Sühne für unmenschliche Verschuldung am privaten Leben. Und selbst die unmögliche Thekla wird einen Moment lang ganz groß und ganz heroisch, also ganz menschlich, wenn sie in einer Anwandlung mädchenhafter Scham dem schwedischen Hauptmann sagt: „Sie haben mich in meinem Schmerz gesehn." Schiller ist in keinem Augenblick seines Lebens der heroischen Größe und dem Weltgeist näher gestanden als hier.

Erst durch den Beisatz von Menschlichem wird eine Idee Schicksal und Erlebnis. Also bühnenreif, reif, Besitz der Bühne zu werden. Die Idee an sich bedeutet für die Bühne nichts: sie muß sich erst am Menschlichen, positiv oder negativ, erproben, durch die Feuerprobe des Menschlichen durchgegangen sein. Von allen seinen andern Funktionen im Drama abgesehen, führt das Menschliche gewissermaßen den Gegenstoß, die Gegenhandlung und setzt in dieser Funktion (spätestens) dort ein, wo die dramatische Rhythmik des Geschehens die Peripetie, den Umschwung vorsieht. Wo die heroischen Kräfte und Entladungen erschöpft zu sein scheinen, tritt als eine neue, höhere (oder vielleicht auch tiefere) Weltmacht das Menschliche ein. Mit jenem Atemholen des Stillewerdens, das einem letzten Sturm vorangeht. Dem durch das sanfte Walten einer

höheren, reineren, einer menschlicheren Milde die Unerbittlichkeit seiner vernichtenden Schärfe genommen wird. Das Menschliche verbürgt den harmonischen Ausklang in ein Jenseits des Dramas. Es spielt gewissermaßen dieselbe Rolle wie der deus ex machina in der Antike. Denn das Menschliche ist das eigentlich Göttliche.

Das Menschliche im Drama ist nicht das Übermenschliche. Es ist nicht das Ethische. Es begreift den Menschen in seiner hautnächsten Wirklichkeit, in seiner ganzen Menschlichkeit, in der Stärke und Schwäche seiner Gefühle, in seiner Passion, ob sie Güte oder Sünde heißt. In der Sphäre des Menschlichen ist der sündhafte Mensch nicht der schlechtere, wohl aber oft der dramatischere. Und der schwache nicht der dramatisch schwächere, sondern der problematischere. Der wirklich Große verträgt es, im Augenblick seiner Schwäche gesehen zu werden, verträgt es nicht bloß, sondern braucht es, um wirklich zu werden. Der Held wird erst Heros, wenn er problematisch wird. Große Menschen in ihrer Schwäche zu sehen, macht sie nicht kleiner, sondern größer. Und nach einem Abend der heroischen Aktion, in der eisigen Luft der einsamen Größe, entbindet das Menschliche, selbst im Kleide der Sünde, die weicheren Gefühle, ohne die kein Gebilde der Kunst leben kann.

Das im Drama so wichtige Zeitproblem, das Hineinfließen eines unsichtbaren Heute in Auffassung

und Auslegung, als vorbildliche Analogie oder als Anschauungswandel, als Entwicklungsziel oder als Gegensatz, wirkt sich nirgends so stark aus wie im Bereich des Menschlichen. In beiden Richtungen: das allgemein Menschliche wirkt gleichzeitig als Repräsentant des ewig Zeitlosen und gleichzeitig als Sprachrohr des Gegenwärtigen, denn Gegenwart, als ein Lebendiges, rückt dem Menschlichen, als einem Wirklichen, immer näher als der abstrakten und fernen Größe einer Idee. Darum wird im Menschlichen immer die Stelle zu suchen sein, wo das Eigentliche des Dichters sitzt, der alle Zeit und Geschichte von seinem Heute aus mißt und messen muß. Und wie immer er zum Heroismus stehe: es ist der heimliche Wunsch jedes Dichters, im Heroismus eine neue Menschlichkeit zu entdecken, und sein größter Stolz, der Bringer und Träger einer neuen Menschlichkeit zu sein.

So entwickelt sich in jedem Drama hinter dem Kampfe: Ich und die Welt eine zweite Gegensatzreihe: Heroismus und Menschlichkeit. Aber es gibt auch eine andere Dramenart, Dramen, die unheroisch sein wollen oder vielmehr, deren Heroismus die Menschlichkeit ist. Die Menschlichkeit im Kampfe gegen die Welt, die Menschlichkeit duldend oder anklägerisch, der Mensch aufschreiend gegen Unrecht, zerrissen von Mitgefühl, aufstöhnend in seiner Einsamkeit, in seinem Anderssein, in seinem Nichtverstandenwerden; Güte, die sich

zur Ohnmacht verurteilt erkennt, Liebe in einer Welt des Hasses und alle Tragik der ringenden Erkenntnis, von einer verständnislosen Umwelt verkannt, verhöhnt, verraten; der Mensch im Kampfe für seine Familie, der Mensch im Kampfe gegen seine Familie, der Mensch im Kampfe nicht um den Begriff seiner Freiheit, sondern um das letzte bißchen lebensnotwendiger Menschenfreiheit und Menschenwürde und der Mensch im Kampfe mit sich selbst, in seiner letzten nackten Einfachheit. In diesen Dramen eines stillen Heroismus von heute ist die Menschlichkeit nicht mehr Episode und nicht mehr Atmosphäre und nicht mehr begleitender Unterton oder versöhnender Ausklang, sie ist nicht mehr in die Peripetie und die Gegenhandlung gerückt, als Kontrast und Gegensatz zum Heroismus des Helden, sondern sie erfüllt das ganze Stück bis in seine verstecktesten Winkel mit der Tragik des Menschlichen, des Nichtsalsmenschlichen. Ist es Sentimentalität, wenn uns die Tragik des Untragischen am tiefsten erschüttert? Wenn wir im privaten Einzelfall das, was uns alle angeht, am stärksten spüren? Wichtiger als alle Großtaten der Geschichte und ihre zeitpolitische Ausdeutung ist das, was zwischen den Menschen ist. Wichtiger und ewiger und größer. Die menschliche Komödie ist das einzige Gleichnis der göttlichen. Und über allem dämonischen Zauber steht der dämonischste: die Liebe.

Die große heroische Tragik wechselt von Periode zu Periode, von Nation zu Nation, und was die eine Zeit, die eine Nation auf das tiefste ergriffen hat, wird von einer andern Zeit, einer andern Nation als kaum mehr erträgliches Pathos empfunden. Aber wie die menschliche Saite erklingt, wechselt die Wirkung und was zu den Menschen einer Zeit und einer Nation sprach, wird zu allen Zeiten und überall verstanden. Für die Pantomime der Menschlichkeit hören Länder-, Rassen- und Sprachgrenzen auf. Selbst wo die Menschen in ihren Menschlichkeiten verschieden sind, wo menschlicher Brauch, menschliche Sitte und Sittlichkeit anders gelten, andern Formen und andern Gesetzen folgen, findet das Menschliche in der künstlerischen Prägung des Einfachsten ein Volapük, das überall verstanden wird. Es ist freilich nur ganz großen Dichtern und ganz großen Herzen gegeben, diese allgemeinverständliche Sprache des Einfachsten anzuschlagen. Wenn ein Stück wie Tolstois „lebender Leichnam" auf fast jedes Publikum dieselbe einzigartig erschütternde Wirkung ausgeübt hat, so lag das nur an der einzigartig reinen und schlichten Menschlichkeit des Dichters, die aus jedem Worte des Werkes durchbricht.

Es gibt viele große Schauspieler. Den allgemeinen Erfolg werden nur immer die haben, die zugleich die menschlichsten sind.

Vom dramatischen Handwerk

Hie Kunst! hie Handwerk! — — sagen die einen. Entweder das eine oder das andere! Entweder Künstler oder Handwerker! Was hat die Kunst mit dem Handwerk zu schaffen? Wo das Handwerk beginnt, hört Kunst auf. Kunst ist Intuition, Eingebung, Gnade. Den Seinen gibt's der Herr im Schlafe.

Es gibt keine Kunst ohne Handwerk, sagen die andern. Die großen Künstler sind die, die ihr Handwerk am besten verstehen. Die großen Maler kommen alle vom Handwerk her. Die schlimmsten Zeiten der Kunst waren es, denen das Handwerk verlorengegangen ist. Was hat das Kunstgewerbe so ruiniert? Daß es von Ästhetikern gemacht wurde, die vom Handwerk nichts verstanden. Der Bildhauer, der Architekt, der Musiker müssen jahrelang in der Lehre stehen und Griffe klopfen, bis sie reif sind, aufs Produzieren losgelassen zu werden. Selbst der Schauspieler muß sich sprachtechnisch drillen lassen, muß regelgerecht atmen und reden lernen, weil er sonst Gefahr läuft, sein wichtigstes Handwerksmaterial, seine Stimme, zu ruinieren. Nur durch das Handwerk wird der Künstler mit seinem Material und dessen Gesetzen vertraut und lernt es beherrschen. Und nur dem Dichter, dem Dramatiker sollte es erspart bleiben? Wie haben

Sophokles und Shakespeare ihr Handwerk verstanden!

Gegen Axiome kämpfen Götter selbst vergebens.

Es sind Axiome geworden: das deutsche Drama hat Gipfelleistungen, das französische hat Niveau. Der deutsche Dramatiker hat eine Weltanschauung, aber er versteht sein Handwerk nicht; der französische Dramatiker versteht sein Handwerk, aber es fehlt die Weltanschauung.

Das alles sind Generalisierungen, und Generalisierungen haben irgendwo immer recht.

Ums deutsche Theater steht's wirklich so: es gibt ein paar Handwerker, die keine Künstler sind, und die Künstler verstehen nichts vom Handwerk.

Das wissen alle. Das merken alle. Das sagen alle. Nur daß kein Mensch genau weiß, was eigentlich das Handwerk im Drama zu bedeuten hat.

Man hat ganz vage Vorstellungen. Wenn man fragt, was verstehen Sie unter Handwerk, antworten die meisten: „Also zum Beispiel gute Aktschlüsse." Das imponiert ihnen am meisten; sie bewundern als gutes Handwerk das Geschick, wirksame Aktschlüsse aufzubauen oder vielmehr nicht aufzubauen, sondern sie unvermutet knallen zu lassen. In der benachbarten Operette ist das Finale so wichtig. Etwas ähnliches erwartet man vom Drama. In die Handlung ein Geheimnis hineingeschmuggelt, dessen Lösung sich auf der Bühne erst am Schlusse einstellt, dem gescheiteren Publikum aber

schon längst, und zwar fast ganz klar geworden ist; Verwirrungen, je toller, um so besser, und so geführt, daß auch der Minderbemittelte sie gerade noch zu übersehen vermag, und mit einer Entwirrung, die erst die eigentliche Überraschung bringt; mit einem Wort: für das Publikum ist gutes Handwerk eine Sammlung von Taschenspielerkunststücken, auf die Düpierung des Publikums als Wirkung berechnet.

Das gute Handwerk ist das Gegenteil der Tricktechnik: eine so solide Grundierung des Stückes in seiner architektonischen Struktur, daß ihm auch die Taschenspielerkunststücke in seiner inneren Glaubhaftigkeit nichts anhaben können. Selbstverständlich auch auf Wirkung berechnet, aber so, daß ihr das Publikum unbewußt erliegt.

Innerhalb des dramatischen Schaffensprozesses bedeutet das Handwerk jenen Teil, der sich bewußt mit den (empirisch gewonnenen) Gesetzen der Publikumswirkung befaßt.

Die geheimnisvollen und in ihm geheimnisvoll schöpferischen Kräfte des Dramatikers — seine tragische Weltanschauung; sein dramatischer Lebensrhythmus; sein schöpferischer Kunstverstand im höheren Sinne — bauen eine kleine in sich geschlossene Gotteswelt, von Menschen bevölkert, von Leben durchblutet, Gleichnis des großen Lebens und ein kleines Leben selbst, das geheimnisvolle Tempo des Weltgeschehens im Schicksal sei-

ner Menschen wiederholend. Sein Handwerk — zum Teil ihm wohl auch als Talent eingeboren, ohne das geht es nicht —, zum Teil aber auch seinem Willen erreichbar, erlernbar, ermöglicht es ihm, die innere Wirklichkeit seiner Welt nach außen spürbar und greifbar zu machen.

In der köstlichen ersten Phase des Schöpfertaumels will, eingesponnen in die träumende Gotteinsamkeit seiner inneren Welt, der Dramatiker von der äußeren Welt nichts wissen: da entwird ihm, aus tragischem Weltverstehen, tragischer Grundeinstellung: Revolte des Ichs gegen Welt und Gesetz, sein vom dramatischen Kampf und Leben chaotisch durchflutetes und bewegtes Gleichnisbild des typischen Menschengeschicks. In der zweiten Phase tritt der tektonische Kunstverstand dazu, ordnend, schlichtend, schichtend und steigernd, und füllt, mit Gegensätzen und Kontrasten, mit Polaritäten und ihren Auflösungen, die Vision zu Leben aus, stellt es in Maßen und Proportionen in den Raum, schafft, Lichter und Schatten verteilend, Atmosphäre darum und baut das Einzelgeschehen zu einer kleinen abgegrenzten Welt, mit seinen Geschöpfen und seinen schöpferischen Kräften einsam allein. Erst das Handwerk schlägt ihm die Brücke des Verständnisses zum Draußen, zu einer letzten Wirklichkeit, die nicht bloß im Raume, sondern auch in der Zeit, in der Gegenwart steht.

Menschen schaffen, die leben, wie wenn sie aus

Fleisch und Blut wären — dieses unerklärliche Wunder ist Gnade und Sache der geheimnisvoll schöpferischen Dichterkraft. Menschen so charakterisieren, daß sie dem Sinn des Ganzen dienen und aus dem Ganzen eines Stückes das Ganze gerade dieser bestimmten kleinen Welt machen, ist Sache des ordnenden Kunstverstandes. Menschen so gegeneinander stellen, daß sie nicht bloß dem Sinne der Handlung dienen, sondern ihn einem jeden verständlich machen, ist Sache des Handwerks.

Der Dichter hat Atmosphäre. Der Kunstverstand findet tausend Mittel, sie zu variieren. Aber das Handwerk weiß, daß kein Mensch von der schönsten Atmosphäre etwas spürt, wenn sie nicht schon in der ersten Szene angedeutet, richtig serviert und so dem Publikum ins Bewußtsein suggeriert wird. Dadurch kommt auch das Publikum zu dem Gefühl einer in sich geschlossenen Einheit des Kunstwerks, die dem Dichter schon durch die Kontinuität seines Schaffensprozesses selbstverständlich ist.

Kunstverstand und Handwerk sind nicht identisch, obwohl sie einander nicht entraten können. Der Kunstverstand stammt aus dem Wissen um die Gesetze der Kunst, das Handwerk aus der praktischen Erfahrung, der Kunstverstand dient der inneren Form, das Handwerk der äußeren Wirkung. Der Kunstverstand ist das ästhetische Gewissen des Dramatikers und kann seine metaphysische Herkunft nicht verleugnen, das Handwerk

spielt ein wenig die Rolle des gesunden Menschenverstandes, es antizipiert die Einwände des Publikums. So arbeiten sie einander in die Hände als gute Kameraden, jeder an seiner Stelle, der eine konstruktiv, der andere kontrollierend. Aber manchmal tauschen sie auch die Rollen: das Handwerk sieht streng auf saubere Motivierung, im Dienste der Wahrscheinlichkeit, der Kunstverstand verwischt sie wieder und verhütet die gefährliche Übermotivierung, weil er weiß, daß es eine höhere Wahrheit und Wirklichkeit gibt als die Wahrscheinlichkeit.

Die höchste Wahrheit ist es, durch die bloße Kraft der Form das Gleichnis der Welttotalität im kleinsten Ausschnitt transparent werden zu lassen.

Die Wirklichkeit der Bühne ist nicht die Wirklichkeit des Lebens. Damit die Vorgänge einer Handlung geglaubt werden, brauchen sie nicht wirklich wirklich zu sein, sie brauchen nur wirklich zu scheinen: und das wird dadurch erzielt, daß sie in derselben Wirklichkeitsebene liegen, in allen Teilen dieselbe Distanz zur Wirklichkeit haben. Das gute, das beste Handwerk, dessen auch der größte Dichter nicht entraten kann, sorgt dafür, daß dieses dimensionale Verhältnis aller Teile zum Ganzen und damit zur Realität an sich konstant bleibt.

Das ist die Welteinsicht der großen Dichter, daß

Wirklichkeit durch Ahnung nicht unwirklich, sondern wirklicher wird. Ein Weltbild wird wirklich, wenn es Totalität ahnen läßt. Und zum Weltganzen gehört alles: Himmel und Hölle, das Oben und Unten, Geist und Dreck. Immer gehört auch das andere dazu. Darum wird Tragik durch die scheinbar disparate Form der Komik gesteigert und gelockert zugleich.

Aber es kann sein, daß ein noch höherer, der höchste Kunstverstand selbst die Form noch zersprengt. Durch eine andere, neue, ganz gelöste Form. Wenn die Shylockgefahr, die wie ein ungeheurer Alpdruck über dem Stücke liegt, sich in einem Sturme entladen hat und der Sturm sich verzieht, dann bleibt eine Leere zurück, eine Stille zurück, es gibt kein Darüber-hinaus, es wird alles zu klein, zu schwach sein, man fühlt, daß Worte versagen werden, menschliche Beziehungen lächerlich und nichtig erscheinen müssen neben dieser Unbegreiflichkeit des Ungeheuren. Und da kann ein Letztes, die Lösung, die Erlösung nur von anderswoher kommen, aus einer neuen Form, aus einer ganz andern, jenseitigen Welt, aus der Sphäre der Musik. Hier sprengt, im letzten Akte des „Kaufmann von Venedig", aus Kunstverstand, das Drama selbst seine eigene dramatische Form. Aber das geht über die Reichweite des Handwerks weit hinaus, denn wenn er auch die Publikumswirkung einer Befreiung zum Harmonischen zum bewußten

Ziele hat, so ist doch dieser Formwechsel unmittelbar und organisch aus einem Weltgefühl des Dichters herausgewachsen.

So grenzen sich die Funktionen des Handwerks nach oben ab. Aber es bleibt ihm genug zu tun. Das Handwerk kennt die beschränkte Aufnahmefähigkeit des Publikums. Es nimmt den Rotstift in die Hand und streicht. Es streicht das Überflüssige, das um seiner selbst willen Schöne. Es kennt sein Material. Das Material des Dramatikers ist das Wort. Das Wort des Dramatikers ist voll Magie. Es hat die Kraft, Handlung, Bewegung, Verwandlung, Charakter und Stimmung vorzuzaubern. Aber das Handwerk kennt auch die Verführungen dieser Circe: Wort. Ein jedes, das nicht dem Zweck des Ganzen dient, sprengt schon den Eindruck der Wirklichkeit, hebt, durch tote Abstraktion, das Leben auf. Das Handwerk beseitigt, unerbittlich, die Längen. Kürze an sich ist bereits Wirkung, ist Lebenstempo, ist Leben. Die Todfeinde, die das Handwerk am leidenschaftlichsten bekämpft, sind Langeweile und Ermüdung.

Das Handwerk kennt sein Material, das Wort. Es weiß, der schönste Gedankengang gilt auf der Bühne nichts, bleibt unverstanden, ungehört, verpufft, wenn er nicht sinnfällig wird. Dem Worte muß, plastisch einprägsam, Geste oder Bild vorangehen.

Das Handwerk kennt sein Material, das Wort.

Das Wort auf der Bühne wirkt anders als das Wort im Leben. Die Bühne verändert seine Bedeutung, gibt oder nimmt ihm sein spezifisches Gewicht. Die Stelle, an der es gesprochen wird, gibt ihm erst sein spezifisches Gewicht. Wer sein Handwerk versteht, wird ihm die Stelle zu finden wissen. Du sagst, etwa am Anfange eines Stückes, vor Zuschauern, die unvorbereitet, die mit den Figuren noch nicht vertraut sind, das Wort: Mord, oder du tust es, und der Zuschauer denkt nichts, fühlt nichts dabei, es geht ungehört, unverstanden vorüber, ein Wort wie alle andern. Kein Mensch glaubt ihm seinen Ernst, ein leeres Wort, eine leere Geste; und wirkt, wenn es als letzte, schwere Folge in einer Kette kommt, von Menschen, deren Seele man gesehen, für deren Kampf und Schicksal man sich interessiert hat, mit allen Schauern einer ungeheuren Wirklichkeit, wie wenn man es selbst erlebte, als eigene Tat oder eigenes Erleiden.

Auch die Überraschung wirkt nur als Überraschung, wenn sie vorbereitet wird. Die unvorbereitete fiele aus dem Rahmen des Stückes. Das nennt man gutes Handwerk, den Zuschauer glauben zu machen, daß er überrascht wird, während im Grunde doch nur der auf der Bühne überrascht wird, mit dem der Zuschauer miterlebt, und er selbst längst schon alles weiß, ohne zu wissen.

Das gute Handwerk achtet darauf, daß es nur

ein Hauptmotiv gebe, allerdings mit mehreren Nebenmotiven und diese sorgfältig und sauber nebeneinander und gegeneinander gestellt und abgelöst; es weiß, daß ein Motiv mehr ist als zwei und daß nichts so verwirrt wie Häufung der Motive. Das, worauf es immer wieder ankommt, ist Einheit des Stückes, bei aller Mannigfaltigkeit, und Klarheit des Zuschauers.

Gutes Handwerk ist es, auch den Schauspieler und die ungeheure Unterstützung nicht zu verkennen, die der Reiz des Schauspielerischen für die dramatische Wirkung bedeutet; denn auch der freudig helfende Schauspieler gehört zum Material des Dramatikers.

Gutes Handwerk ist Kenntnis und Beherrschung des Materials; Kenntnis und Beherrschung der Publikumspsyche; Kenntnis und richtige Berechnung der Wirkungen; saubere Arbeit, saubere Verteilung. Der Rest ist Dichten.

Der unsichtbare Gegenspieler

Er ist immer da. Er ist an jedem Abend zu spüren. Er ist überall. Er sitzt im Zuschauerraum, mitten unter den Leuten, ein Teil des Publikums, er ist das Publikum selbst, Quelle, Grad und Grenze seines Verständnisses und seiner Verständnislosigkeit, sein Niveau bestimmend, seinen Geschmack bestimmend, ansteckend und angesteckt, Zustim-

mung und Widerstand sammelnd, vergleichend, prüfend, fast feindselig gegen das, was auf der Bühne geschieht, aggressiv, kritisch. Und er steht auf der Bühne, mitten im Stück, ein Teil des Stükkes, eine unsichtbare Stimme des Stückes, ein unhörbarer Chorus, ein unsichtbarer Kommentar. Er ist in allen Winkeln und Schlupflöchern des Theaters zu finden, ein Teil des Theaters, er ist das Theater selbst, die heimliche Seele des Theaters.

Dieser unsichtbare Mitspieler und Gegenspieler des Theaters ist: das Heute.

Das Theater ist lebendige Gegenwart. Es ist das Fleisch und Blut gewordene, das Leben, Gestalt und Stimme gewordene Heute, der Protest des Heute gegen alles Frühere und alles Dermaleinstige, und wenn es die Vergangenheit aus allen Gräbern hervorkratzt, so tut es das nur, um die lebendige Kraft des Heute daran zu erweisen.

Man ahnt es gar nicht, in welchem Grade das Theater dem Heute gehört, dem Heute dient, dem Heute verfallen ist. Es ist sein beredtester Mund und Anwalt. Darum braucht es die Aktualität nicht, weil es selber die Aktualität ist, und der Kampf, den es führt (Theater ist immer ein Kampf), der Kampf einer Aktualität gegen die Geschichte ist.

Wenn es Rokoko spielt oder anhört, ist es nicht, als hörte man immerfort eine Stimme raunen: wir können es uns ja gefallen lassen, wir können sogar unsern Spaß daran haben, eben weil unser Plä-

sier so ganz anders ist —? Auf der Bühne, aus allen Logen wispert, kichert das Vergnügen darüber, daß unser Vergnügen so ganz anders ist. Immerhin, auch das ist Vergnügen, auch das ist ein Rokoko, das Rokoko der selbstgefälligen Zeitgemäßheit.

Von diesem Stolze auf das Heute, auf seine Verbundenheit mit dem Heute, von diesem Bewußtsein, das Heute am unmittelbarsten und repräsentativsten zu verkörpern, lebt das Theater. Aus ihm zieht es seine unheimlichen Kräfte und unwiderstehlichen Reize. Dieses Gefühl erfüllt es mit einem atemlosen, prickelnden Leben. Sein Leben gehört dem Tage, nein, der Stunde, dem Augenblick. Wenn das Theater eine Weltanschauung hat, ist es die: heute ist heute! was kümmert's mich, was morgen kommt! Von diesem rückhaltlosen Bekenntnis zum Heute aus nimmt es Stellung zu allem in der Welt. Sogar zur Gegenwart selbst.

Es ist seltsam, welche Rolle die Begriffe: modern und Gegenwart im Theater spielen. Durch die Darstellung jeder Anekdote scheint ein unterirdischer Strom zu fließen: ja, aber von heute aus gesehen; mit den Mitteln der modernen Psychologie; und im Stile der Gegenwart dargestellt. Ein ungeheures, unsichtbares Netz von Postulaten der modernen Mentalität scheint gespannt, an denen die Lebendigkeitswerte eines Kunstwerkes wie Grade von einem Thermometer abgelesen werden. Jedes moderne Stück, das heute gespielt wird, erzählt nicht

bloß einen Hergang; ein Schicksal; von bestimmten Anschauungen; von bestimmten Menschen; und von der Persönlichkeit eines bestimmten Dichters: sondern vor allem und als Hauptinhalt ein Schicksal von heute, von nebenan, mit Anschauungen von heute, an Menschen von heute, von einem Dichter von heute, und daß es heute und heutig gespielt wird. Hinter jedem Satze, hinter jeder Geste ist dieses: von heute zu spüren, das ostentativ, aggressiv wie ein Lebendiges in Schicksal und Stück eingreift. In gewissen Lustspielen der älteren Literatur gibt es die Rolle des Räsoneurs, eines überlegenen und welterfahrenen, nicht mehr ganz jungen Herrn, der den gesunden Menschenverstand vertritt, meist ein wenig abseits der Handlung steht und diese mit klugen und manchmal ironisierenden Bemerkungen begleitet, glossiert, beleuchtet und erklärt. Seitdem der Esprit aus der Mode gekommen ist, verschwand die Figur des liebenswürdigen Räsoneurs, aber auch durch die neueren Stücke geht, als stummer Räsoneur gewissermaßen, das Heute, der nüchtern kritische Geist der Zeit, und glossiert, erklärt, analysiert und ironisiert, im Namen des gesunden Menschenverstandes, mit dem es sich identifiziert.

Und vom Heute aus nimmt das Theater auch seine Stellung zur Geschichte. Vor allem zur Geschichte. Es hat sie immer und zu allen Zeiten von einem Heute aus genommen. Das gehört zum Wesen

des historischen Dramas. Dieser unsichtbare Gegenspieler war immer da.

Warum dichten die Dramatiker historische Tragödien? Worauf beruht der ungeklärte, nie aufhörende Reiz der historischen Persönlichkeit und der historischen Schicksale?

Es hieße das Wesen des Dichters jämmerlich verkennen, wollte man es lediglich mit dem Mangel an stofflicher Phantasie, an anekdotischer Erfindung erklären. Oder gar als billige Spekulation auf den Kredit der abgestempelten historischen Größe. Stecken in jedem Einzelnen nicht dieselben, nicht ebenso viele tragische Elemente wie in den großen Namen der Geschichte? Erschließt sich dem Auge des geborenen Tragikers nicht Tragik-Trächtiges in jeder Tragödie des täglichen Lebens? Das Leben erfindet für ihn, wie die Geschichte für ihn erfunden hat, und Dichten heißt nicht erfinden, sondern das längst Erfundene, längst nicht mehr zu Erfindende verdichten.

Nur den Epigonen reizt die Entdeckung eines dramatischen Kerns in einer historischen Anekdote. Als ob, für den wirklichen, den geborenen Dramatiker, nicht in jeder Anekdote ein dramatischer Kern stäke! Weil der dramatische Kern nicht in der Anekdote steckt, sondern in *seinen* Augen und in *seinem* Blute.

Der Dramatiker dichtet eine historische Tragödie:

Weil er eine hundertmal geschaute historische Persönlichkeit, ein hundertmal geschildertes historisches Schicksal neu und als erster mit den Augen seiner Zeit sieht;

weil er zum Geist der Geschichte und zum Begriffe der geschichtlichen Notwendigkeit ein neues, das Verhältnis seiner Zeit hat;

weil es ihn reizt, das Bild einer Vergangenheit als Vergangenheit und im Gegensatz zu seiner eigenen Zeit, aber mit den frischen Augen seiner Zeit zu sehen und mit den Mitteln seiner Zeit darzustellen;

weil es ihn reizt, durch die Vergangenheit durch und in ihrem Spiegel das Bild und Schicksal der eigenen Zeit, ihr Gesetz und ihre Notwendigkeit erkennen zu lassen.

So steht mit allen ihren Kräften, Trieben, Wünschen, Bedürfnissen, mit ihren Ergebnissen und Errungenschaften seine Zeit neben ihm, hinter ihm, guckt ihm über die Schulter, deutet und treibt, dichtet mit ihm und für ihn und steckt zugleich in seinem Werk, als Gegensatz und als Gegenstand, als Ursache und als Wirkung, als Stimme und als Echo.

Wenn wir heute Schillers „Jungfrau von Orleans" spielen, so spielen wir sie: weil wir uns mit Schiller aus seiner ihm nüchtern grauen und rationalistischen Gegenwart des achtzehnten Jahrhunderts in farbigere, edlere, ritterlichere, gläubigere, wunderreichere Zeit retten wollen;

weil wir uns über Schiller weg aus unserer eige-

nen noch graueren, noch rationalistischeren und darum dem Rationalismus schon wieder feindlichen Gegenwart in eine Ferne retten wollen, die uns fast näher noch steht, als sie ihm stand, auf uns noch farbiger, mittelalterlicher und inbrünstiger wirkt als auf ihn, da wir inzwischen einen ganz andern Begriff der Gotik kennengelernt haben, als er ihn haben konnte;

weil wir uns aus unserer Gegenwart weg und nach dem überstandenen Naturalismus nach den großen Stoffen und der größeren Linie des achtzehnten Jahrhunderts und nach dem edlen Schwung und dem feurigen Pathos der Schillerschen Diktion sehnen;

weil es uns aber zugleich lockt, das allzu edle Schillersche Pathos, dem wir ein wenig mißtrauen, in der realeren Substanz eines neuen Pathos, das wir erstreben, und die etwas vage, etwas allzu stilisierte Schillersche Wundergläubigkeit, die vom Rationalismus seiner Zeit nicht ganz unberührt geblieben ist, in der vertiefteren Inbrunst unserer glaubenssüchtigen Gegenwart auszudrücken;

und weil wir das fünfzehnte Jahrhundert in der Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts mit den Mitteln des zwanzigsten Jahrhunderts darstellen wollen.

Und wenn wir Shaws „Heilige Johanna" spielen, so tun wir das:

weil sie nicht von Schiller und nicht von Voltaire

ist, sondern von heute; so von heute, wie wir selbst von heute sind; weil sie zwischen Schillers Idealisierung und Voltaires Spott, zwischen Schillers Ja und Voltaires Nein den famosen synthetischen Mittelweg geht, den menschlichen und gerechten Weg des Verstehens ohne rationalistisches Aufklären, des Liebens ohne Glorifizieren, des Lächelns ohne Lachen;

weil wir so vollgesogen sind mit Irrationalismus, Ekstase und Gotik, daß wir erleichtert und beglückt aufatmen, wieder einmal die Stimme des gesunden Menschenverstandes zu hören, noch dazu eine so scharmante, helle und witzige Stimme;

weil wir im Grunde verdammt respektlos und aggressiv sind und einen diebischen Spaß daran haben, in den Engländern und Franzosen, den Katholiken und Protestanten von damals unsere lieben Zeitgenossen von heute unverändert wiederzufinden, und wenn Geschichte als Politik (Interessenpolitik!), Religion als Deckmantel für Kirche (Machtpolitik!) und Obskurantismus (Kulturpolitik!), Justiz als Komödie und die heroische Geste als Bluff und Reklame entlarvt wird und sich schließlich die ganze Historie als die Wiederkehr des ewig Gleichen, des ewig gleichen Kampfes der viel zu vielen Dummen gegen den immer einsamen Einzelnen, den ebenso einfach zu verstehenden, wie nie verstandenen wirklichen Menschen unsterblich blamiert;

weil wir dieselbe Wut auf unsere eigene Zeit haben, die das Heilige kanonisiert, wenn es Vergangenheit geworden ist, und kreuzigt, solange es Gegenwart ist; und weil dieses Mädchen als simpler Mensch so wunderbar ist, daß wir alle ihre andern Wunder ihr verzeihen und sie sogar in den Kauf nehmen.

„Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten." Aber dem unsichtbaren Gegenspieler von heute ist dieser Schuß Gretchen, den Shaws Johanna, unsere Johanna im Blute hat, offenbar lieber als die Jungfrau in den Wolken (um nicht zu sagen: auf dem Kathedralendache).

Politik im Theater

Wir hatten in Wien einen alten Philosophen an der Universität — Robert Zimmermann hieß er —, der jede Stunde seines Kollegs über die Geschichte der Philosophie mit den unwiderleglich scheinenden Worten einleitete: „Die Geschichte der Philosophie ist nicht die Philosophie der Geschichte."

Das Theater der Politik ist nicht die Politik des Theaters.

Ich meine natürlich nicht das Theater, das die Politik gewährt — es ist ein Komödientheater —, sondern das Theater, das mit der Politik wett-

eifert, das Theater, das selbst Politik zu machen sich anschickt. Dieses Theater ist gar nicht heiter — leider —, nimmt seine neue Mission, die Bühne zur Tribüne zu verwandeln, verdammt feierlich, und man sollte meinen, daß diese Politisierung, Parteipolitisierung des Theaters, der bisherigen Politik des Theaters, das eine ziemliche Allerweltdame war, die sich's mit keinem verderben wollte, einigermaßen widerspricht, wer das Theater zu kennen glaubte, blieb dabei, daß es nicht in der Politik des Theaters liege, ein Theater der Politik zu machen.

Wie? Oder sollte das am Ende doch und gerade aus Theaterpolitik in der Politik des Theaters liegen?

Die klügsten Konjunkturpolitiker des Theaters wollen erkannt haben, daß es nach Politik schreit. Sie haben es nur noch nicht heraus, nach welcher Politik das Theater schreit. Wenn sie auch das heraushaben werden, dann werden sie sich entscheiden, für welche Politik sie sich leidenschaftlich und mit begeisterter Überzeugung einzusetzen haben.

Denn wer kennt sich in der schwer geheimnisvollen und leicht veränderlichen Seele des Volkes dort, wo es mehr Publikum ist, überhaupt noch aus?

Die Geschichte ist eben immer noch zu objektiv. Sie ist so charakterlos, sich von jeder Partei für

sich reklamieren zu lassen. Wer vieles bringt, wird jedem etwas, aber keinem genug bringen. Ein jeder freut sich und applaudiert, wenn sich die Geschichte in seinem Sinne deuten läßt. Er hört zu applaudieren auf, wenn er merkt, daß sie sich auch im Sinne seiner Gegner deuten läßt. Freilich braucht er ziemlich lange, bis er es merkt. Der Applaus der Parteifreunde ist zu laut, um allzu vieles Merken aufkommen zu lassen. Aber schließlich ist es nicht zu verhindern, und dann fühlt er sich geprellt, wird auf die Geschichte bös, auf das historische Drama bös, zum mindesten auf den historischen Dramatiker bös und auf das Theater, das diesen gespielt hat. Es heißt also, Farbe bekennen. Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. Wenn's nur nicht gar soviel Farben gäbe!

Das Leben hat viele Farben, und das Theater, der Spiegel des Lebens, auch. Der Parteipolitiker aber kennt nur zwei: seine und die andere.

Hier ist der entscheidende Unterschied. In ihren Tendenzen gehen sie auseinander, das Wesen des Theaters und das Wesen der Politik: das Theater ins Weltweite ausstrebend, die Politik zur Zweckenge sich zwingend. Den Sinn der Welt auszudrücken, erfordert andere Einstellungen und andere Willensstärke, als einen nächsten Zweck durchzusetzen. Theater und Politik sind verschieden wie Wahrheit und Meinung. Meinung überredet, Wahrheit überwältigt.

Theater kann nicht überreden. Es kann überhaupt nicht reden. Das Wort führt im Theater ein ganz anderes Leben, hat, in seiner ganzen musikalisch-psychologischen Skala zwischen Lüge und Aufschrei, eine ganz andere, viel zu bunt glitzernde und mannigfaltige Bedeutung bekommen, als daß es sich zu einer bloß rhetorischen Eindeutigkeit zurückführen ließe. Menschen des Theaters sind selten gute Redner. Wenn sie reden sollen, schämen sie sich meist. Die schauspielerische Schamlosigkeit wurzelt in einem andern psychologischen Prozeß als die Schamlosigkeit des politischen Redners. Die Menschen des Theaters sind Dilettanten der Politik. Die Geschicktesten werden sofort ungeschickt, wenn sie mit Politik in Berührung kommen. Sie tun, was alle Dilettanten tun: sie übertreiben. Da sie vom Wesentlichen der Politik nichts verstehen, erscheint ihnen schon das bloße Parteiergreifen als Politik, Politik als eine neue Form der Ausdrucksmöglichkeit. Ebenso wie sie mit dem unbekannten Material der Politik nichts anzufangen wissen, ebensowenig verstehen sie, Politik ins vertraute Material ihrer Kunst umzusetzen.

Es ist unbestreitbar und aus dem tiefsten Wesen des Theaters heraus gedacht, daß es nicht bloß von seiner Vergangenheit leben kann, sondern daß jede Gegenwart ein Recht auf ihr Theater hat und das Theater ein Recht auf seine Gegenwart. Ein Theater, das nur in der Vergangenheit lebt, lebt nicht

und wird mit Recht totgesagt. Es gibt kein Element im Kulturkomplex, das enger mit dem Geist der Zeit zusammenhängt als das Theater. So eng, daß kein Faktor stark genug wäre, in diesen Zusammenhang einzugreifen. Er stellt sich ganz von selbst her. In tausend Kanälen dringt die Zeit, gewollt oder ungewollt, ins Theater ein und spritzt aus ihm heraus. Im Wechsel seiner Formen, im Stil, in Stoff und Inhalt, im Tempo. Es gibt nur zeitgemäßes Theater oder keines. Nichts wird in der Gegenwart gedacht, gefühlt, gewollt, das nicht im Theater sein lebendiges Echo fände.

Aber Gegenwart heißt nicht Aktualität des Tages. Es gibt eine Anspruchslosigkeit, der die bloße Anwendung zeitungsläufiger Worte schon als Witz und Pointe gilt. Es ist nicht lange her, da brauchte auf der Bühne einer bloß „Butter!" zu sagen und sonst nichts, und ein Parkett zerfloß in Heiterkeit. Die Schlagkraft der Butter schmolz mit der Butternot, aber die traurige Institution der Zeitsatire ist uns geblieben. Revuen leben davon. Dieser Generation von Zeitsatirikern gegenüber wird es schwer, eine Satire nicht zu schreiben, allerdings nicht so schwer, wie es ihnen offenbar wird, eine zu schreiben. Immerhin müßte sich die Gegenwart dagegen verwahren, daß sich die systematische Häufung solcher Billigkeit als Theater der Lebenden fühlt.

Wenn das Theater Politik machen soll, so muß es eine sein, die über die Politik hinauswächst. Die

Politik des Theaters kann keine Parteipolitik sein. Sie muß sich aus dem eigentlichen Wesen des Theaters entwickeln und muß mit den eigenen Mitteln des Theaters arbeiten, nicht mit den Mitteln des Parteipolitikers.

Die dem Theater eingeborene Agitation ist eine so starke, daß sie die Agitationsmittel des Agitators nur schwächen können.

Nicht im Vortrag drückt sich das Theater aus, sondern im Vorgang. Nicht eine vorgetragene Gesinnung, sondern nur eine mit seinen Mitteln gestaltete, Leben und Wirklichkeit gewordene, kann es vertreten. Auch der Geist gilt dem Theater nur, wenn er Leib geworden ist.

Theaterpolitik

Theaterpolitik ist nicht: Politik im Theater.

Politik im Theater bemüht sich, die Anhänger ins Theater hineinzuziehen, und es gelingt ihr, die Gegner aus dem Theater herauszutreiben. Die Gegner sind immer viel zahlreicher als die Anhänger.

Theaterpolitik bemüht sich, die Politik im Theater durch unpolitische Gesichtspunkte unschädlich zu machen. Außerdem bemüht sie sich, die Kunst im Theater durch unkünstlerische Gesichtspunkte unschädlich zu machen.

Theaterpolitik ist der Sammelname für alles Drum und Dran, das am Theater hängt und mit der eigentlichen Aufgabe des Theaters, Theater zu spielen, nichts zu tun hat.

Theaterpolitik ist das, was das Publikum am meisten interessiert und am wenigsten angeht.

Wenn am Theater eine Dummheit gemacht werden soll, ist die theaterpolitische Erwägung in Aktion getreten.

Theaterpolitik ist die unkünstlerische Seite der Repertoirebildung. Ein Theater, das darauf verzichtet, den Geschmack des Publikums zu bestimmen, und sich vom Geschmack des Publikums bestimmen läßt, treibt Theaterpolitik.

Theaterpolitik ist Konjunkturberechnung. Es geht ihr wie aller Politik: sie berechnet falsch.

Es ist unpolitisch, das zu spielen, was man für gut hält; es ist theaterpolitisch, das, was man für gut hält, nicht zu spielen, sondern nur das, was Erfolg verspricht. Es kommt aber meist umgekehrt.

Der Geschmack des Publikums hat wenigstens den Geschmack, unberechenbar zu sein. Besser unberechenbar, als mit Konsequenz schlecht. Es ist nie ganz ausgeschlossen, daß er in der nächsten Woche wieder gut sein wird. Es ist sicher, daß er in der nächsten Woche anders sein wird.

Theaterpolitik ist das Programm, das nicht eingehalten wird. Theaterpolitik ist die Kunst des Notizenversands. Theaterpolitik ist die Absicht, schon

am Morgen die Wirkungen zu erzielen, die einem des Abends nicht gelingen.

Theaterpolitik ist die unkünstlerische Seite der Ensemblebildung. Sie ist Spekulation mit dem Kredit der großen Namen und Baissespekulation mit den kleinen, deren Kurswert noch nicht notiert wird ... Theaterpolitik ist die hohe Schule der Diplomatie im Verkehr mit Stars und der rücksichtslosen Vorsicht im Herausstellen unbekannter und junger Talente.

Theaterpolitik ist die aus den alten Zeiten der Hoftheatertradition herübergerettete höfische Freude an der Intrige, an einem Theater neben, über und hinter dem Theater.

Man lächelt darüber, man zweifelt, man hält's für eine Erfindung altmodischer Theaterromane, aber es gibt sie, wahr und wahrhaftig, es gibt noch so etwas wie Intrigen am Theater. Intrige, gewürzt durch Klatsch, ein reiches Spielfeld der theaterpolitischen Begabung, die sich ja vom Theater nirgends lieber erholt als am Theater.

Die höhere Theaterpolitik ist der freundnachbarliche Verkehr mit der Konkurrenz, gleich schwierig, ob er sich im mutigen Nahkampf Mann gegen Mann oder hinter den betreffenden Rücken abspielt.

Theaterpolitik wird intra et extra muros getrieben.

Theaterpolitik ist die liebevolle Beschäftigung mit einem neuen Mann, dem unerbittlich sein Horo-

skop gestellt wird, bevor noch der erste Schwertstreich gefallen ist.

Ein guter Theatermann braucht, nach Laube, fünf Jahre, um sein Ensemble zu bilden, und zehn Jahre, um sich und seinem Theater ein Gesicht zu geben (wenn er nicht inzwischen pleite ist). Soviel Geduld bringt die theaterpolitische Prophetie nicht auf. Sie zeichnet ihm sein Gesicht a priori vor und lehnt es natürlich ab.

Weil nämlich jeder seinen eigenen Kandidaten hat, den er vorgezogen hätte. Sogar wenn er selber der eigene Kandidat sein sollte.

Königsmacherei ist die gefährliche Theaterpolitik der Unverantwortlichen, die sogar großzügig das Geld der andern riskieren, wenn es ihnen Spaß macht, die Arbeit anderer zu erschweren.

Merkwürdig: alle, die draußen stehen, wissen so gut, wie ein Theater gut zu leiten wäre, und doch gibt es so wenig gute Theaterdirektoren.

Und auch dem besten, gerade dem besten, der alles hat, die Kunst, das Ensemble, sogar den Erfolg und das Geschäft, fehlt nach der allgemeinen Meinung nur eines noch: der Sinn für Theaterpolitik.

Der mutige Mann, der ein Theater übernimmt, hat, auch bei ausverkauften Häusern, weniger Zuschauer als heimliche Mitdirektoren und Diktatoren. Die Regierungsform des Theaters ist ein Absolutismus, ad absurdum geführt durch die Diktatur der Unberufenen.

Laßt doch den Mann gewähren! Laßt ihn ruhig arbeiten! Wartet geduldig ab, bis er etwas geleistet hat oder bewiesen hat, daß er nichts zu leisten vermag, und äußert euch dann! Äußert euch über das Werk, über die Leistung, aber nicht über den Mann, der durch eine Leistung nicht bewiesen, aber auch nicht erledigt ist! Das ist zwar nicht theaterpolitisch, aber die einzige Art, bei der etwas herauskommt, vielleicht sogar zum Schlusse ganz von selbst ein Gesicht, das bleibt.

Es gibt nämlich nur eine vernünftige Theaterpolitik: das gute alte: Speelt man gut!

S p a n n u n g

Auf allen Plakatsäulen steht ein ungeheures Fragezeichen. Das genügt. Eine ganze Weltstadt gerät in Spannung.

Ein Fragezeichen, sonst nichts. Kein Wort des Textes.

Rätselhaft.

Was verbirgt sich dahinter? Mord, Ehebruch, Schuld, Verbrechen, Mystifikation? Geheimnis.

Ein ungeheures Vielleicht. Vielleicht taucht morgen schon, auf neuen Plakaten, ein erstes schüchternes Zeichen der Andeutung auf. Aus dem — vielleicht — sich raten, sich folgern, sich schließen lassen wird ...

Erst morgen werden wir vielleicht wissen, ob es einem verlorenen Hund, einem verlorenen Sohn, einer durchgebrannten Frau, einem neuen Film, einem Schuhputzmittel oder dem Detektivroman einer illustrierten Zeitung gilt.

Unter den Tausenden, die aufgeregt sind, ist nicht einer, der die Familie kennt, um deren private Angelegenheiten es sich handelt, der Film wird genau so sein wie hundert andere Filme, das Schuhputzmittel taugt wahrscheinlich nichts und der Detektivroman bestimmt noch weniger. Und doch wartet eine Weltstadt in gespanntester Erregung.

Was bedeutet das Fragezeichen? Was kann es bedeuten? Nichts. Wer, der etwas zu sagen hat, könnte auf die Idee kommen, ein bloßes Fragezeichen auf die Straße zu malen!

Ein ungeheurer Bluff. Ein Reklametrick.

Ein Fragezeichen ohne Frage, eine Frage ohne Inhalt, die Attrappe eines weitaufgerissenen Mauls, aus dem kein Laut dringt — und das genügt, daß der sorgenvolle Kaufmann, der zerstreute Gelehrte, der eilende Arbeiter, das verspätete Ladenmädchen, der geschäftige Flaneur, die Dame den Schritt anhält, stehenbleibt, den Kopf schüttelt, fragend den Nächsten anblickt und beklommen, im Innersten gestört, weitergeht, eine Menge sich staut, Schutzleute in Aktion treten, ein Netz der Spannung, ein gespanntes Netz der Spannung sich über die Stadt breitet. Läßt sich mit einem Nichts, mit

einem Weniger als ein Nichts stärkere Wirkung erzielen?

Der Mann, der als erster dieses Fragezeichen erfunden hat, muß ein gerissener Bursch gewesen sein, der auf der Volkspsyche, dort, wo sie schon mehr Psychose ist, virtuos zu spielen verstand und in den gemeineren Instinkten der Menschen — Neugier, Klatschsucht, Sensationsbedürfnis, Lust am Bösen, am Grauslichen und am Gruseln, mit einem Wort: Spannung — verdammt gut Bescheid wußte.

Die bloße Frage an sich, die Geste der Frage, scheint für die Massenmenschen etwas Aufregendes zu haben, das von alledem in sich schließt.

Aus ähnlichen trüben Quellen schießt die Erregung, die ganze Völkermassen bei jedem Wettkampf überkommt: sie haben nie ein Wettrennen gesehen, sie kennen die Pferde nicht, deren Namen sie kaum aussprechen können, sie verstehen nichts vom Boxen, vom Fußball, vom Tennissport, sie haben keine Ahnung vom Schachspiel, aber sie verfolgen mit einer fieberhaften Erregung über alle Grenzen der Länder, über Tausende von Meilen weg die Berichte über den Ausgang und können es nicht erwarten, die Namen der Sieger, die ihnen nichts besagen, von denen sie nie eine Vorstellung gehabt haben und haben werden, aufgezogen zu sehen. Es ist, als ob es sie bereits in Aufregung versetzte, daß irgendeine Frage gestellt scheint, auf die irgendeine Antwort zu erwarten ist.

Ein gerissener Bursche, der Ausnützer dieser Dispositionen, als Reklamechef für jedes Filmunternehmen und jeden Autokonzern dringend zu empfehlen. Aber wenn diese Gerissenheit auch auf die Kunst, wenigstens auf die Grenzgebiete der Kunst übertragen werden soll, scheint dies nicht ganz in Ordnung und dem Begriffe vom Wesen der Kunst entsprechend zu sein. Da wird zwischen Künstlern und den Spekulanten auf die Reizbarkeit der Nerven sauber unterschieden werden müssen.

Das neue ästhetische Postulat, Kunst müsse Spannung erzeugen, ist wohl mehr aus Sportgesinnung als aus Kunstgesinnung entstanden.

So sind Jonglierkünste, im Varieté zauberhaft, für die Dramenbühne unzulässig. Auch mit Worten und Begriffen. Wenn die Advokaten der Spannung es immer wieder versuchen, die Begriffe: spannend und gespannt durcheinanderzuwerfen und mit ihnen Fangball zu spielen, muß man den allzu Gerissenen das Taschenspielerhandwerk legen und die Begriffe fein säuberlich auseinanderhalten. Der Trapezakt ist spannend, der Dramenakt ist gespannt; es kommt nicht darauf an, daß die Handlung eines Dramas spannend sei, sondern es kommt darauf an, daß sie gespannt sei, gespannt von tragischer Leidenschaft, von dramatischem Willen und Entschluß; und es kommt nicht darauf an, daß ein Publikum gespannt sei, gespannt auf den Ausgang; die notwendige Spannung

der Handlung führt zur Entladung, zur Reinigung der tragischen Atmosphäre durch die erlösende und befreiende Katastrophe, die gleichgültige Spannung des Publikums zur Befriedigung seiner stofflichen Neugier, aber nicht zur Befreiung vom tragischen Alpdruck. Wie soll sich Miterleben eines großen Schicksals mit den kleinlichen und niedrigen Reizungen der stofflichen Neugier in einer Seele gleichzeitig vereinigen lassen!

Nein, es ist nicht Sache des Künstlers, Spannung zu erzeugen, sondern Spannung zu erleben, und die Spannung des Kunstwerks ist ein völlig wesensanderer Begriff als die Spannung des Publikums.

Ein spannendes Stück, was heißt das? Künstlich die Beantwortung von Fragen hinausschieben, die sich jeder schon selbst beantwortet hat. Wird der Hans die Grete kriegen? Natürlich. Hat sie ihn betrogen? Was denn sonst! Wird er ihr verzeihen? Es bleibt ihm nichts anderes übrig. Lieben die zwei einander, die einander zu hassen vorgeben? Ohne Zweifel, da es doch die beiden besten Schauspieler des Theaterzettels sind. Hat er den Mord begangen? Ja, denn es kommt sonst niemand ernstlich in Betracht. Aber da die Leute auf der Bühne die richtigen und entscheidenden Dinge prinzipiell nie vor dem Schlusse zu sagen pflegen, und da jedesmal, wenn etwas Entscheidendes gesagt werden könnte, man rasch vorher den Vorhang fallen läßt, auf welche Weise sich die listige Kunst des sogenannten

guten Aktschlusses betätigt, dauert die dumme Fragerei den ganzen Abend, was eben mit Spannung bezeichnet wird.

Es liegt nicht an den Stoffen. In jedem Stoffe steckt menschlicher Gehalt, der einer künstlerischen Behandlung würdig wäre. Nur kommt es auf die künstlerische Behandlung an. Aber es fragt keiner nach dem Wie. Sie fragen nur nach dem Was. Was ist geschehen? Was kommt heraus?

Das künstlerische Interesse wird verdrängt durch die Spannungen der stofflichen Neugier und Indiskretion, und es ist, als ob sich das Publikum in eine freiwillige Gesellschaft unbezahlter Privatdetektivs verwandelt hätte.

O über den menschlichen Wissenstrieb! Wie herrlich, wenn er den Wissenschaften zugute käme! Steht nicht am Anfang aller großer Entdeckungsfahrten ins Reich des Geistigen auch ein großes Fragezeichen? Das Staunen, das nichts anderes ist als der Menschentrieb zu fragen und Probleme aufzuwerfen.

Ach, es ist ein anderes Fragezeichen als das der Spannungsgierigen, die nicht um der Antwort, sondern um der Frage willen fragen, weil ihnen fragen den Anlaß bedeutet, ihre neugierig schnuppernde Nase in Klatsch und anderer Leute Unrat zu stecken, und die Erwartung übler Düfte bedeutet, die ihre Nerven reizen. Das ist ihre Wissenschaft vom Leben, und was sie von der Kunst ver-

langen, ist Fortsetzung der Sensationen, die ihnen die Gerichtssaalrubrik der Zeitungen bereitet.

Wo gibt es eine spannendere Spannung, als Menschen auf die Folter gespannt zu sehen?

Der Begriff Kultur hat Spannweite genug, um selbst diese Tiefspannung in sich zu begreifen.

Auch die hohe Kultur des Griechendramas ging kriminellen Vorgängen nicht schüchtern aus dem Wege. Die Mythologie nimmt es, was Verbrechen anlangt, mit dem Pitaval auf: Vatermord, Muttermord, Geschwistermord, Ehebruch, Inzucht gehören zum Bilde des Familienlebens. Aber der Grieche kannte seinen Mythos: wenn er sich denselben Stoff hintereinander von seinem Sophokles und seinem Euripides vorspielen ließ, dann achtete er nicht auf den Vorgang, der ihm vertraut war, und wartete er nicht gespannt auf den Ausgang, den wußte er bereits, sondern was ihn ergriff, war die Art, mit der jeder seiner Dichter den Stoff packte, ihre Verschiedenheit in der geistigen Auffassung, im dramatischen Aufbau, in der Motivierung und Führung der Vorgänge, in der Darstellung der Leidenschaften, in der dichterischen Diktion des Dialogs und der Chöre.

Ob eine alte Gräfin einmal und mit wem sie durchgebrannt ist, ob sie mit ihrem Chauffeur durchgebrannt ist, ob der Chauffeur sie nachher sitzen ließ, ob sie schließlich zurückkommen wird oder nicht, das war den alten Griechen ebenso egal

wie mir und jedem anständigen und nicht indiskreten Menschen. Wir sind nicht taktlos genug, uns in persönliche Details zu mischen. Was gehen uns diese privaten Angelegenheiten an! Wir sind nicht neugierig und können's abwarten. Für uns braucht die Fortsetzung nicht zu folgen.

Unzeitgemäßes Repertoire

Wenn ich König wäre, das heißt wenn ich nicht Dramaturg, sondern Theaterdirektor wäre, nicht an Händen und Füßen gebunden, sondern mein eigener Herr, niemand verantwortlich als mir selbst;

wenn in meinem Theater ich das entscheidende Wort hätte, nicht der Theaterkassierer;

wenn ich einen freien Kopf, freie Arme hätte und das nötige Geld, um auf die Welt pfeifen zu können, und noch genügend Lust und Energie, um mich dem angeblichen Zug der Zeit zur Amerikanisierung des Theaters und zur verdammten Serienspielerei mutig in den Weg zu stellen und wieder ein Repertoire aufzubauen nach großen Gesichtspunkten und nach meinem Herzen;

wenn die Zeiten anders wären;

wenn nicht alles unter der Not des Tages stöhnte, das verstimmte, verdrossene, verbitterte Gemüt in das Vergnügen des Feierabends trüge, um den häus-

lichen oder geschäftlichen Ärger am unschuldigen Theater auszulassen, wenn man wieder Lust und Zeit hätte zu den Spielen des Geistes und mindestens denselben lebendigen Anteil an den großen Fragen der Kultur nähme wie an der Jagd nach dem Gelde, an Sport- und Tanzfexereien und andern animalischen Genüssen einer niedrigen Betäubungsunterhaltung;

wenn die fortschreitende Mechanisierung des Lebens und der Künste nicht alles Geistig-Persönliche im Genießenden, nicht alles Verständnis der Genießenden für das Persönliche in den Schaffenden fortschreitend dezimierte;

wenn die Verwahrlosung, Verwirrung, Ratlosigkeit in allen Dingen der Kunst, des Stils, des Geschmacks nicht eine so epidemienhaft allgemeine wäre;

wenn die Tatsache, daß es Revuen gibt und besucht werden, einen nicht an allen guten Geistern des Theaters verzweifeln ließe;

wenn das Publikum anders wäre;

wenn es statt Aktualität, Sensation und nackter Beine wieder große Kunst im Theater suchte und imstande wäre, ohne Hinter- und Nebengedanken das zwecklos Schöne um seiner selbst willen dankbar anzunehmen;

wenn die zunehmende Unbildung nicht so verbreitet, das durchschnittliche Niveau nicht ein so dürftiges wäre, daß alle Voraussetzungen und Be-

ziehungen fehlen, die ein Kunstwerk braucht, um lebensfähig zu werden, ja daß die wenigsten Anstrengung, Geduld, Neigung aufbringen, Gedankengängen im Theater zu folgen;

wenn das Publikum nicht die mangelnde Aufnahmefähigkeit durch verschärften Kritizismus, den mangelnden guten Willen durch apriorisch grausames Übelwollen ersetzte;

wenn die gleichgültige Frage nach der Nationalität der Autorschaft, das lächerliche, lästige Geschimpfe über Ausländerei endlich einmal verstummte;

wenn die Schauspieler anders wären;

wenn sich in ihnen starke Persönlichkeit und Stilgefühl, die schöne Geste und Wahrheit des Erlebens, Schwung, Musik und Kunst des Wortes und selbstverständliche Natürlichkeit häufiger und besser miteinander vertrügen;

wenn sie bescheidener und demütiger wären, willig, auch an unauffälliger Stelle Bestes zu geben;

wenn nicht jedem Wollen von allen Seiten Übelwollen entgegenhagelte;

wenn das alles wäre oder nicht wäre;

dann wüßte ich, was ich täte.

Auf die Gefahr hin, daß Lessing sich im Grabe umdrehe:

ich würde Corneille und Racine spielen. Ich würde die Todsünde gutzumachen suchen, die jahrhundertelang an zwei der Größten begangen wurde, sie

aus der von den Deutschen gebauten Weltliteratur auszuschließen, bloß weil Shakespeare noch größer war und uns noch näherstand. Für eine Ehrenpflicht halte ich es, ihr verzerrtes Bild, das die Oberlehrer der Jahrhunderte einer Generation nach der andern weitergaben, vom Staube überlieferter Vorurteile zu reinigen und die beiden Heroen der klassizistischen Tragödie an die Stelle zu setzen, die ihnen in der Weltliteratur, auf der Bühne aller Völker gebührt. Nie hätte der edle und volle Klang dieser beiden Stimmen, das Dur der einen und das Moll der andern, in der Symphonie unserer kosmopolitischen Theaterkunst fehlen dürfen. Wenn wir uns redlich um den Geist der Antike gemüht haben, unmittelbarer und lateinischer ist er in keinem je auferstanden als in dem großen und majestätischen Pathos Corneilles, in der durch die Schönheit der Diktion antik gebändigten, seelischen Leidenschaft Racines. Wenn des „großen" Corneille „Cid", „Cinna", „Die Horatier", „Rodogune", wenn Racines „Phädra" und „Athalie" heute gespielt würden, von großen Schauspielern, mit allem Mut zur großen Geste und zur Tirade, aber gefüllt mit Leben und Leidenschaft, ich glaube, ein Strom von Schönheit, Adel und Größe würde von der Bühne ausgehen, manche verstummte Sehnsucht würde in einer wiedererstandenen Welt die kaum gehoffte Erfüllung finden, kein Publikum wäre stumpf genug, sich nicht mit fortreißen zu lassen.

Ich würde Marivaux spielen, den Ahnherrn und Vorfahren aller französischen Lustspieldichter, in dem sich alle guten Elemente der leichteren französischen Kunst bereits vorfinden, anmutiger, naiver, unschuldiger als bei den Späteren, und der jenes unvergleichlich graziöse, wie hingewischt tändelnde Gespräch erfunden hat, das die Franzosen seither nicht mehr verloren haben, und das sie nach ihm dankbar „Marivaudage" nennen. Goldenes Zeitalter, in dem man noch tändeln konnte um des Tändelns willen und plaudern ohne Zweck und Problemthesen! Ich würde von ihm „Das Spiel der Liebe und des Zufalls" wählen, und wenn einer „verstaubt" sagte, mag er sich den Staub mit dem Geiste der Zeit in den Dirnengassen und Bars der modernen Stücke wegspülen.

Ich würde Victor Hugo spielen. Es wäre grotesk, wenn dieses ungeheure Talent, bei dem die dekorative Vision, das große Wort und die stoffliche Imagination gleich stark waren, dieser in allen Dimensionen titanische Poet, dessen Phantasien vom Skurrilen bis zum Grandiosen reichten, dieser Theatraliker par excellence, der stärkste Handlungen zu sich übergipfelnden Steigerungen zu treiben vermochte, auf die Dauer von der Bühne verbannt bliebe. Welche Zeiten stiegen in prunkvollen und bewegten Bildern, in leidenschaftlichen und stolzen Menschen neu vor uns auf, wenn man den „Hernani" spielte oder den prachtvollen „Ruy Blas",

„Der König amüsiert sich" oder „Marion Delorme" (König Ludwigs II. von Bayern Lieblingsstück, das ihm Joseph Kainz immer wieder vorspielen mußte, weil er in Didier und Saverny, den beiden Helden der Dichtung, sich und den befreundeten Schauspieler wiederzuerkennen glaubte) und die „Burggrafen", dieses seltsam mittelalterliche Gebilde, zu dem sich Rheingotik und Einfluß deutscher Romantik in der echtesten Franzosenphantasie kristallisiert haben! Welche Bereicherungen an Wirkung, welche ergiebigen, neuen Möglichkeiten für Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner, die Arme zu recken und sich auszutoben!

Und ich würde am liebsten Musset spielen. Er müßte so gespielt werden, wie Reinhardt einmal „Wie es euch gefällt" inszeniert hat: ganz unwirklich, ganz schwebend, ganz hauchzart, ganz mozarten. Oh, was wären das für reizende Abende, für selige Stunden eines flüchtigen Glückes, flüchtig und leichtfüßig wie ein Traum mit dem leisen Duft der Erinnerung auf kaum berührten Sinnen, in Anmut und Grazie getaucht, diese zierlichen, zärtlichen kleinen Stücke, Spiele einer sehr verliebten Phantasie, mit ihrer leise ironisch tändelnden Wehmut, ihrer fast schmerzlichen Heiterkeit, die wie die Küsse sind hinter den schwarzen Vorhängen nächtlich gleitender Gondeln. So müßte man sie alle spielen lassen, die kleinen Proverbes, glitzernde Edelsteine des Geistes, aber auch köst-

liches Geschmeide: „Fantasio", „Eine venezianische Nacht", „Man spielt nicht mit der Liebe", „Man soll nichts verschwören", aber auch den schwereren „Lorenzaccio", diesen Hamlet in lateinischer Fassung, Mussetschen Gepräges. Perle um Perle, mit dem edlen, leichten, leise verblassenden Glanz einer vergangenen Schönheit, die uns nicht ganz verlorengehen kann, weil ihr unsere beste Sehnsucht gehört.

Ja, ich möchte auf der Bühne Zeiten zu neuem Leben erwecken, die vergangen sind und die größer, schöner, bunter waren als die unsere, ich will nicht Stücke ausgraben, die unsere Not, unser Elend, die Eintönigkeit unseres Lebens vorwegnehmen; unsere Zeit hat Spiegelbilder genug und braucht sich nicht in den Stücken der Vergangenheit zu spiegeln, auch wenn sie so gut sind wie die bürgerlichen Familienmiseren Diderots, die unerbittlichen Wahrheiten Flauberts, die genialen Schiebersatiren Balzacs. Wir haben zur Zeit an den eigenen Familienmiseren, Wahrheitsfanatismen und Schieberschicksalen genug, mir genügte es nicht, entdekkungsfreudig zu rufen: Oh, wie modern schon damals! nein, je verschiedener von uns, um so beglückter wäre ich; wir müssen, und wenn's auch nur auf ein paar flüchtige Stunden ist, unserer Zeit durch das Theater entrinnen können; was uns not tut, ist Schönheit, Größe und Glanz!

Darum würde ich mein Theater eröffnen mit

dem schönsten, tiefsten und tiefsinnigsten Werke, das neben Shakespeare, neben „Tasso“ und „Iphigenie“ die dramatische Dichtung der Nachantike geschaffen hat, mit Calderons „Leben ein Traum“. Ich würde nicht warten, bis es neu übersetzt und bearbeitet wird, sondern würde es in der guten, alten, rechten und schlechten Übersetzung von Schreyvogel-West spielen, mit den kurzen, kunstreich gereimten spanischen Trochäen, deren Musik ich nicht vermissen und nicht durch irgendeine neue Erfindung ersetzt haben möchte, just so, wie sie in der Zeit der Romantik entstanden ist, die eben doch am besten zu übersetzen verstand. In meiner Jugend wurde das Werk noch hier und da aufgeführt, ich habe es gesehen und erinnere mich heute noch des Eindrucks und glaube, selten durch das Theater das Glück einer so rauschhaften Entrückung erlebt zu haben. Der Prinz Sigismund war damals die Lieblingsrolle der jugendlichen Helden. Nun ist es seit langem von der Bühne verschwunden; doch gibt es keine zweite Dichtung, in der aller Zauber der Romantik so stark wird, und keine, die in einem so endgültigen Gleichnis, in einer so wundervollen Vermischung und Verwischung von Schein und Wirklichkeit den tiefen Sinn des Lebens und damit zugleich das Wesen des Theaters ausspricht wie diese.

Ich möchte manche von Shakespeares Zeitgenossen spielen. Nicht eben nur, und den am wenigsten,

den genialen, genial-monomanen Marlowe, der — es klingt paradox — nichts hatte als ein bißchen Genie, das in einem eruptiven Temperament bestand, einem Vulkan, der, ungeheueren Atems, nur spie und verschüttete. Seine Werke wirken neben denen Shakespeares wie kolossale Torsi, unbehauene Marmorblöcke, wie ungestalte Rohentwürfe (roh in jedem Sinne des Wortes) zu Shakespeares Dramen. Und ehe ich diese zweite primitivere Ausgabe von Shakespeare, aber ohne dessen Menschlichkeit, künstlerische Vielfältigkeit und Problematik spiele, spiele ich lieber Shakespeare selbst, der eben doch noch hundertmal genialer war. Gerade die möchte ich vorziehen, die dem Unvergleichlichen am unähnlichsten sind, den grimmigen und witzigen Ben Jonson, Massinger mit seinem „Herzog von Mailand", den höchstkultivierten Chapman, die unzertrennlichen Fletcher und Beaumont, und vor allen den begabtesten, John Ford, den englischen Racine, dessen „Zerbrochenes Herz", „Giovanni und Annabella" (von Maeterlink allzusehr latinisiert und entsäftet) und „Perkin Warbeck" Leidenschaftsdramen von hoher Vollendung darstellen. Und gar erst die Dramatiker der Stuart-Periode, in der, acht Jahrzehnte nach Shakespeares Tode, das englische Theater eine überraschend reiche neue Blüte entfaltete. Es wimmelte in jener gesegneten Zeit von starken Talenten und ausgeprägten Physiognomien, und alle die Otway, die Wycherley und Congreve,

die Vanbrugh und Farquhar müssen ganz famose Bursche gewesen sein, bißchen liederlich, aber mit Haar auf den Zähnen und einer barocken Lebensgier und -kraft in der Brust, und alle strebten sie zum Theater, das zum Zentrum und Fokus aller Lebensfreude und Lebenskunst wurde. Es entstand ein richtiges Gesellschaftslustspiel, amüsant und frech in der Erfindung, von scharfem Geist und Witz im Dialog. Bis dann der kulturmörderische Puritanismus des Cromwell-Terrors kam, der aller Lebensfreude auf lange ein graues Ende machte. Das Repertoire aber, das jene geschaffen haben, wäre auch heute noch lebens- und wirkungsfähig. Eine wahre Schatzkammer und Fundgrube für findige Dramaturgen! Sie ist auch reichlich geplündert worden, auch von den Deutschen, und hat namentlich zur Schröder-Zeit, um die Wende des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, den lustspielarmen Stückevorrat der deutschen Bühne wesentlich mit auffüllen geholfen.

Warum wird Byron nie aufgeführt? Warum versagt die so vielem Kleinen offene und willige Allerweltsdame Theater sich einem der größten und leidenschaftlichsten Temperamente, die je die Welt hervorgebracht hat? „Manfred" wird hier und da rezitiert, gespielt fast nie; aber warum wird „Kain", wird „Werner", wird vor allem der (von Kainz bearbeitete) „Sardanapal" übergangen? warum nie

ein kühnes Experiment mit dem „Verwandelten Mißgestalteten“ gewagt?

Das alles würde ich spielen. Ich würde auch Robert Brownings unbeschreiblich schönes Gedicht „Und Pippa geht vorüber“ auf die Bühne bringen. Mir ist die Pippa, die vorübergeht, viel reizvoller als die Pippa, wenn sie tanzt.

Ich würde auch die beiden großen polnischen Romantiker Slowacki und Krasinski spielen: von Slowacki den von edelster Lyrik erfüllten „Mazeppa“, von Krasinski die „Ungöttliche Komödie“, die als Menschheitsdichtung zu „Faust“ und „Manfred“ gehört. Es kann gar nicht genug Romantik auf die Bühne. Ich würde auch aus der deutschen Romantik alles heraufholen, was sie an ungehobenen Schätzen überreich birgt: die romantischste Jugenddichtung Kleists, „Die Familie Schroffenstein“, als Gegenstück deutscher Gotik zur französischen in Victor Hugos Burggrafendichtung, und Tiecks köstlichen „Blaubart“ und Brentanos „Ponce de Leon“, und vor allem eine der stärksten dramatischen Begabungen der deutschen Dichtung, den mit strafwürdigem Unrecht vergessenen Immermann, mit dem (einmal versuchten) „Merlin“, mit „Cardenio und Celinde“, mit seiner „Bojaren-Trilogie“, deren Aufführung eine Tat und einen Einschnitt bedeuten würde. Den Büchner hat man mir allerdings vorweggenommen.

Von den heutigen Dichtern würde ich alles Nicht-

gespielte von Hofmannsthal spielen: auch das Jugendwerk „Gestern", den „Weißen Fächer", das Fragment vom „Tode des Tizian". Da von Wedekind das ganze Werk bereits gespielt ist und wird, wüßte ich niemand, den ich sonst in die Nachbarschaft meiner unerfüllten Lieblingswünsche rücken wollte. — — Wenn ich König wäre! . . .

Phantasien über das Thema Theater

Es ist ein altes Thema. Es gibt kein Ding, über das mehr geredet und geschrieben wird.

Über die Liebe vielleicht. Aber die beiden gehören auch eng zusammen.

Es gibt Menschen, für die das Thema Theater ewig jung und immer neu bleibt. Es gibt Theatermenschen. Es gibt Menschen, die für das Theater geboren sind, die ohne das Theater nicht leben können. Ihr Verhältnis zum Theater ist ein anderes als das aller andern Menschen.

Sie können ohne das Theater nicht leben. Das Theater kann ohne sie nicht leben.

Es ist nicht einmal notwendig, daß sie am Theater oder fürs Theater wirken. Sie finden sich auch unter den Zuschauenden und Genießenden.

Sie haben die sich immer erneuernde Freude am Theater. Es ist ihnen, so genau sie es kennen, täglich eine neue Überraschung. Darum nehmen sie es

als ein Gegebenes. So kritisch sie auch manchmal tun, weil das Kritische zu den Haususancen, zur Tradition des Theaters gehört, stehen sie ihm eigentlich unkritisch gegenüber, wunschlos erfüllt und daher wunsch- und willenlos ihm preisgegeben, und sind im Grunde selten reformbegierig oder gar Reformatorennaturen. Der wahre Theatermensch lebt nicht in einem Theater, das kommen soll, sondern in dem Theater, wie es wirklich ist.

Aber da ihm das Theater ein sich immer Erneuerndes ist, hängt er auch an keinem bestimmten Stil, sondern ist täglich darauf gefaßt, einem neuen zu begegnen, und willig, sich dem neuen hinzugeben. Der Theatermensch ist konservativ, aber da der Stilwechsel zu den konservierten Traditionen des Theaters gehört, findet er sich gehorsam und immer wieder um Verständnis bemüht mit ihm ab.

Er begreift, daß jede Gegenwart ihren eigenen Stil hat und das Theater ein Recht auf den Stil seiner Gegenwart; er begreift, daß jeder Stil ein Recht auf das Theater seiner Zeit hat; er begreift, daß jeder dramatische Dichter und jedes dramatische Kunstwerk seinen eigenen Stil hat und das Recht, in seinem eingeborenen Stil begriffen und dargestellt zu werden. Er läßt sich auf keinen bestimmten Stil festlegen und legt das Theater auf keinen fest; und wenn die handfeste Realität plastischer Dekorationen, Möbel und Vorsatzstücke von gestern heute durch die stilisierende Einheit eines unver-

änderten Rahmens, morgen durch die Farbenwirkung mystisch symbolisierender Vorhänge, übermorgen nur durch den Wechsel von Dunkel und Belichtung,überübermorgen durch die phantastische Unwirklichkeit kubistischer Träume und schiefer Unerklärlichkeiten abgelöst wird und nächste Woche in ein Wandeldiorama unablässig mit jeder Stimmung und Andeutung sich ändernder Wirkungstricks sich auflöst, so läßt er den Wechsel der Stile als berechtigten Anspruch der wechselnden Generationen, Meinungen, Geschmäcke, Dichter und Werke gelten, sich durch die Bühne auszudrücken.

Er rebelliert nicht einmal, wenn eine Epoche, als Übergangsepoche, gar keinen eigenen Stil zu finden vermag und zwischen allen Stilen herumtorkelt, in ihrer suchenden Ratlosigkeit und Experimentierwut von einem Stil in den andern gerät, einen mit dem andern erschlägt und schließlich in einer allgemeinen Stilverwirrung und -verwahrlosung zu ertrinken droht. Er ärgert sich nicht, sondern wundert sich bloß, läßt sich alles gefallen und versucht mitzugehen.

Nur manchmal gestattet er sich, in leisen Träumen und Wünschen von einem andern Stil zu phantasieren, von einem Stil, der einmal nicht von außen kommt und nicht aus der Zeit, sondern der aus dem Theater selbst kommt und das Wesen des Theaters so zeitlos ausdrückt, daß er sich in jede

Zeit und in jeden Dichter fügt und jedes Kunstwerk in ihn.

Er ist keine Reformatorennatur, er will das Theater nicht reformieren und nicht revolutionieren, und das Theater seiner Phantasie ist keine Reformbühne, sondern das gute, alte Theater, wie es immer war und voraussichtlich immer sein wird. Das Theater des Spiels und das Theater der Illusion.

Schimpft über Guckkastenbühne und Illusionstheater, soviel ihr wollt: der tiefste Sinn des Theaters wird immer holde Täuschung sein.

Das Theater ist nicht die Welt: es ist ein Gleichnis für die Welt. Das Theater ist nicht die ganze Welt: es ist eine gedrängte Taschenausgabe der Welt, ein kurzgefaßter Abriß ad usum der großen Kinder, die wir alle sind, es ist ein Exzerpt, ein Auszug aus der Welt. Das Theater ist nicht das Leben: es ist ein Abglanz des Lebens. Ein farbiger Abglanz des Lebens. Der Abglanz des farbigsten Lebens.

Auf dem Theater erscheint das Leben in einem Prospekt sozusagen. Dieser Natur des Theaters kommt keines seiner Mittel so entgegen wie der Prospekt.

Der Prospekt ist der theatergemäßeste Behelf der dekorativen Illusion. Er überläßt der arbeitenden Phantasie des Zuschauers nicht alles, wie die bloße Andeutung und mehr als die nie geglaubte

Vortäuschung einer vollständigen Realität. Er ist wirklichkeitsnäher als jene und theaterwahrer als diese. Auf den Puritanismus der Shakespearetafel können wir unsere reicher gewöhnte Einbildungskraft ebensowenig zurückschrauben wie auf die Primitivität gemalter Kulissen und Soffitten; die Perspektive unserer Bühnenoptik ist schärfer eingestellt. Die beiden beruhten wie stenographische Sigel einer geheimen Theatersprache auf einer stillschweigenden alten Konvention zwischen Publikum und Bühne und sind nur noch als Metierwitz, als archaisierende Stilparodien tragbar. Die massive Halbwirklichkeit plastischer Dekorationen dagegen mit ihren verdickten Wänden, Säulen und Bäumen ist für Wirklichkeit nicht wirklich genug, für den freien Flug der gern getäuschten Sinne zu wirklich und schwer: sie drückt auf jede Leichtigkeit des Spiels: ihr Naturalismus genügt zur Tapezierung von Innenräumen (da wird sie wohl nie zu entbehren sein), selten darüber hinaus; kaum zur Darstellung einer freien Landschaft. Und alle neueren Versuche, das Theater in den engen Rahmen eines bestimmten Stils zu fassen, pendeln irrig zwischen denselben beiden Extremen: sie sagen zu wenig oder zu viel; sind zu unbestimmt oder überbestimmt. Es fehlt ihnen die vieldeutige Allgemeingültigkeit des Theaters. Die hat allein der Prospekt. Im Prospekt verkörpert sich alle Romantik des Theaters. Vor Prospekten läßt sich träumen. Die

Bühne öffnet sich, wird weit, wird tief. Neue Perspektiven tun sich auf. Dort hinten liegt die Welt. Der Prospekt ist die Verlängerung der Bühne nach hinten ins Weltweite hinaus, er ist das Fenster des Theaters in die Welt, er ist ein Übergang von der Fläche zur Tiefe, eine neue geheimnisvolle Dimension. Er gibt dem malerischen Element Möglichkeit und Freiheit der Entfaltung, er taucht die Bühne in Farbe. Er ist Grenze und hebt sie auf, erinnert an Wirklichkeit und löst sie in Unwirklichkeit. Wie die Phantasie, die sich auch von dem festen Boden einer Wirklichkeit abstoßen muß, damit phantastische Unwirklichkeit wirke. Er lockt die Phantasie und reckt die Sehnsucht. Er ist Traum und Ferne und Wechsel. Er zaubert. Er ist Theater.

Das Theater hat ein wenig von seinem Traumcharakter eingebüßt. Es ist uns vielleicht ein wenig zu nah auf den Leib gerückt. Manchmal wünschte man sich, es möchte wieder Traumspiel werden. Man wünscht es sich weniger nah, weniger deutlich, weniger greifbar. Man möchte die Stimmen zarter und ferner hören, fast möchte man Bewegungen, Vorgänge, Leidenschaften wie hinter Schleiern mehr ahnen als sehen. Und vielleicht dadurch noch intensiver spüren. Der Prospekt hat etwas von der Zauberkraft, von der allzu wirklichen, allzu gemeinen Deutlichkeit der Dinge abzurücken, sie zu verschleiern, zu distanzieren, Menschen und Dinge zu typisieren.

Menschen auch. Gewiß, wir wollen nicht auf die großen und starken Individualitäten des Theaters verzichten. Sie sind sein Lebenselement, sein stärkster Reiz und sein stolzester Besitz. Aber das Theater ist allzu individuell, die schauspielerische Individualität überdeutlich geworden. Das Spiel hört auf, weil man sich auf die Vertrautheit des Publikums mit seinen Individualitäten verläßt. Auch hier ist eine Überbestimmtheit. Das Theater darf aber nicht seine Allgemeingültigkeit verlieren. Hamlet ist nicht mehr Hamlet, wenn sich nicht jeder in ihm spiegeln kann. Nicht einmal Hjalmar Ekdal darf so einmalig werden, daß nicht jeder unten so ausschaut wie er. Das uralte Privileg und Geheimnis des Theaters heißt Typisierung. Wie in der Arche Noah muß auf dem Theater, Spiegel, Ausschnitt und Wiederholung der Welt, jede Menschenart, Männlein und Weiblein, repräsentiert sein. Aber repräsentativ repräsentiert. Kein König darf königlicher, kein Prinz prinzlicher, jünger und verliebter, kein Fräulein schöner und süßer, keine Naive naiver, kein Dummkopf dümmer und kein Schurke schurkischer sein als sein Ebenbild auf der Bühne. Das Theater muß, wie in einer Musterkarte der Menschlichkeiten gewissermaßen und in anderm Sinne selbst ein Prospekt, um auf den Reichtum und die Schönheit des Lebens hinzuweisen, die beste Auslese aller Varietäten in sich vereinigen. Dieser typisierenden Tendenz des Theaters ent-

sprang, die Comedia dell'arte erweiternd und fortsetzend, das gute, alte, weise und echt theatergemäße System der Fächer und Fachbezeichnungen. Darum müssen neben der einsamen Größe der starken Persönlichkeiten und Ausnahmenaturen, die dem Theater ebensowenig fehlen dürfen, immer neue Menschen stehen, die nichts sind als sehr jung und sehr schön, sehr geschickt und sehr witzig, sehr tyrannisch und sehr komisch, und die nichts darstellen als das vollendete Exemplar ihrer Gattung, die ewigen Menschheitstypen oder die neuen Typen ihrer Zeit.

Stile wechseln. Aber es gibt eine Wirkung des Theaters, die nie versagt und neben der jedes Stilproblem unwesentlich wird: die Wirkung des rein Menschlichen. Ich persönlich habe die Meinung, daß auch sie durch die Einfachheit von Prospekten und die typisierende, eben das Allgemeinmenschliche betonende Art der Darstellung, wie ich sie träume, am stärksten gefördert wird. Und zur Menschlichkeit wird das Theater, wohin immer es abirre, immer wieder zurückfinden. Sie ist das Einzige, das uns allen gemeinsam ist und das uns alle angeht. Was uns am Theater lockt, was wir vom Theater verlangen, ist das Geheimnis des Menschlichen. Was wäre das Theater, wenn es nicht ein Gleichnis des Menschlichen wäre? An ihm hängt unser Lachen und unser Weinen, das Menschliche bewegt uns, erfreut uns, rührt uns. Ihm danken

wir unsere tiefsten Erschütterungen, und es gibt keine, die sie überbieten könnten. Je reiner sich aber Menschlichkeit darstellt, um so stärker erschüttert sie.

Über allen Zauber Liebe. Die menschlichste der Menschlichkeiten und die Seele des Theaters. Kann das Theater je aufhören, von der Liebe zu reden? Kann ein Theatermensch über das Theater phantasieren, ohne damit auch über die Liebe zu phantasieren? Hinter Schleiern, vor Prospekten, was verbirgt, was enthüllt sich anderes als das große, ewige, typische Gleichnis der Liebe?

VOM LUSTSPIEL

Vom deutschen Lustspiel

Wer jemals, verschuldet oder unverschuldet, in die traurige Lage gerät, sich ein deutsches Lustspiel, Marke Gesellschaftsstück, ansehen zu müssen, dem wird das wesenloseste und irrealste Gebilde begegnet sein, das je, zwischen Sein und Nichtsein, im Nichts hing. Ein Ding, zeitlos und raumlos, dem nichts Lebendiges und keine Wirklichkeit entspricht, das nie gelebt hat, auch in keiner Phantasie je, gleich weit weg von Natur wie von Stil, von Zufall und Willkür auf der Jagd nach stumpfen Pointen und längst vertrauten Situationen gebildet, eine Wiederkehr des ewig Gleichen, statt der Menschen schwatzende Mumien, die schon tot waren, als sie noch lebten, stets die gleichen stehenden, wenn auch nicht sehr aufrecht stehenden Figuren in unmöglichen Kombinationen, meist aus einer Aristokratie, die es nie gab, mit wunderlichen Manieren, Redensarten, die nie ge-

sprochen wurden, Tendenzen, die nichts treffen, Witzen, die nichts verspotten. Mit Witzen, aber ohne Witz. Wer je, sage ich, mit Friedhofsgefühlen dieser stillen Feierlichkeit, die sich mit feiner, leider ihrer einzigen Ironie deutsches Lustspiel nennt, beigewohnt hat, wird sich mit Erstaunen fragen, auf welche Gründe diese Trostlosigkeit ohnegleichen zurückzuführen ist. Sie ist in diesem Genre zu allgemein und zu ausnahmslos, als daß die persönliche Unzulänglichkeit der Verfasser als einziges Motiv ausreichte, wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß sich hier die Witzlosesten der Deutschen zu gemeinsamem Beruf und gefährlicher Organisation (leider mit Verzicht auf das Streikrecht) zusammengefunden haben. Talentlosigkeit allein ist nicht imstande, Generationen hindurch mit solcher Konsequenz ein geistiges Niveau zu halten, wie es sonst nur in einem Operettenlibretto oder in einer Reichstagssitzung erreicht wird. Die Gründe der Dummheit des deutschen Lustspiels müssen, wie bei deutschen Angelegenheiten immer, tiefer liegen.

Natürlich sind sie — wir geben's heute nicht billiger — sozial. Es gibt keine deutsche Gesellschaftskomödie, weil es keine deutsche Gesellschaft gibt. Deutsche Gesellschaft nicht im Sinne von deutschen Jours und deutschen Five o'clocks. Die gibt's. Aber im Sinne von gesellschaftlicher Tradition, von festen Formen des Zusammenlebens, von organisch und langsam gewordenen Gewohnheiten der Le-

bensführung, von Sitten. Es gibt — weiß Gott — eine deutsche Sittlichkeit, und wir haben alle schwer an ihr zu tragen: aber es gibt keine deutschen Sitten. Und darum auch keine witzigen Köpfe, sich über sie lustig zu machen. Wo Mauern und Schranken fehlen, fehlt auch der Mann, der darüber hinwegsetzt; wo nichts zu sprengen ist, gibt's keine Sprengmittel. Gesellschaftliche Kultur gedeiht nicht in Winkeln: sie braucht einen Mittelpunkt, ein gesetzgebendes, maßgebendes Zentrum, das entscheidet. Hier ist das Zentrum noch zu jung, zu ungelenk. Noch fehlt ihm jede Verfeinerung, Differenzierung und Abschattierung, das Talent zur Nuance. Noch fehlen ihm Takt und Geschmack. Und das Recht, Geschmack für überflüssig zu halten, hat nur, wer selbst Geschmack hat. Noch fehlt hier das angeborene, ererbte, sichere Gefühl von dem, was erlaubt und nicht erlaubt ist, von dem, was möglich und nicht möglich ist. Dort aber, wo alles möglich ist, ist nichts wirklich. Und darum kämpft das bisherige deutsche Lustspiel mit Windmühlen: und ist auch danach. Sollte es einmal wirklich eine deutsche Gesellschaft geben mit den zu ihr passenden deutschen Gesellschaftsformen, dann wird — da kann man unbesorgt sein — auch der Anlaß nicht fehlen, daß die witzigen Köpfe über sie lachen. Und dann werden wir ein deutsches Lustspiel haben.

Vom französischen Lustspiel

I.

Das Wesen der Tragik ist optimistisch. Sie glaubt an den Fortschritt, an die Weiterentwicklung der menschlichen Individualität über sich hinaus.

Die Komik ist skeptisch. Sie hält nicht viel vom Menschen, hält ihn für lächerlich, klein, schlecht. Vor allem aber für unverbesserlich und unveränderlich. Sie schwört auf die Indelebilität der menschlichen Natur. Was immer mit ihr geschieht, was Merkwürdiges, Überraschendes, Seltsames ihr passiert und sich bemüht, sie aus ihren Bahnen zu bringen und sie zu verändern, der alte Adam kommt doch immer wieder heraus. Jeder bleibt, wenn es auch manchmal anders scheint, genau so, wie er von Haus aus ist, so lächerlich, klein und schlecht, und im Grunde liegt auch nicht gerade allzuviel daran: die Welt geht weiter.

Es ist eine Weltanschauung so gut wie irgendeine. Und dieser fast zynischen Skepsis scheint ein Etwas im Grunde der französischen Natur tief entgegenzukommen. Es ist kein Zufall, daß keine Kunstform repräsentativer für die französische Literatur ist als die Komödie.

Vor allem setzt sie Wirklichkeitssinn voraus. Wirklichkeitssinn nicht als Kunsttechnik, sondern als Art, das Leben zu sehen, wie ihn die Franzosen, diese angeblichen Formalisten, allen andern voraus

haben. Sie sind ja in allen Dingen so ganz anders, als ihre deutsche Legende sie haben möchte. Wo bleibt das landläufige Zerrbild geleckter Salonhaftigkeit, effeminierter Oberflächlichkeit, geckischer Zierlichkeit, wenn man an die große Linie der französischesten aller Franzosen, der Rabelais, Molière, Béranger, der Balzac, Claude Tillier, Maupassant, an Courteline den „Göttlichen" und Tristan Bernard denkt! Gauloiserie — das ist Kraft, Derbheit, Saftigkeit, nackte, hüllenlose Aufrichtigkeit; freilich auch Grazie und Witz.

Dieser unerbittliche Wirklichkeitssinn, diese klare Erkenntnis (die trostlos wäre, wenn nicht soviel lächelnde Grazie sie verschönte) der unabänderlichen Schwäche der Menschennatur ist das Fundament der Molièrischen Charakterkomödie. Und im Grunde ist die französische Komödie in allen ihren Formen, mag sie als Sittenkritik, als Gesellschaftsstück, als Situationsschwank, als romantisches Spiel auftreten, immer nur Charakterkomödie und handelt von den Schwächen der menschlichen Natur, die durch alle Wechselfälle, Abenteuer und Überraschungen doch nur immer wieder in sich bestätigt wird.

Die Sehnsucht, in die Geheimnisse des Nächsten, auch in die seelischen, einzudringen, sitzt offenbar tief im Menschen. Beim Pöbel äußert sie sich als Klatschsucht, bei den Zivilisierten als Freude an der Psychologie. Je zivilisierter und differenzierter

eine Gesellschaft ist, um so stärker wird dieses Bedürfnis nach praktischer Psychologie; man veredelt gewissermaßen den Klatsch, indem man vom Einzelfall abstrahiert, verallgemeinert, das Typische, das allgemein Menschliche erkennt. Diesem Bedürfnis der französischen Gesellschaft kommt die Charakterkomödie besonders entgegen und wird so zu einer Art Gesellschaftsspiel. Es ist, als wenn die ganze Nation an ihr gelegentlich mitarbeitete, ihr alle ihre reichen Erfahrungen zur Verfügung stellte: ein solches Kulturmaterial liegt darin, ein so hohes menschliches und künstlerisches Niveau hat dieses doch eigentlich gar nicht prätentiöse Genre erreicht. Steckt nicht im einfachsten der Boulevardschwänke — ganz abgesehen von der nicht genug zu rühmenden mathematischen Präzision, der entzückenden Sauberkeit der technischen Mache — mehr Menschenkenntnis, mehr Beobachtung, mehr Lebenserfahrung, mehr lächelnde Erkenntnis, mehr Grazie und mehr Scharm als in sämtlichen deutschen Lustspielen der letzten vierzig Jahre? (Ich nehme die paar Komödien von Hauptmann, Hartleben und, um eine neuere Kraft zu nennen, Sternheim aus.)

Freilich — würde ein deutscher Literaturprofessor weltumfassenden Horizonts bemerken — behandeln sie nur ein ganz enges Thema: die Liebe. Immerhin pflegt dieses Thema bei vielen, namentlich jüngeren Leuten beiderlei Geschlechts minde-

stens fünfzig, ja selbst sechzig Prozent der täglichen und nächtlichen Gedanken und Erlebnisse zu okkupieren; immerhin interessiert dieses abgebrauchte Thema weitere Kreise der Bevölkerung als die meisten andern Themen; immerhin läßt sich auch darüber immer wieder so manches Neues sagen, und die französischen Komödien tun dies, unerschöpflich, in ewig neuen Variationen. Zugegeben, wenn es sich auch manchmal in diesen Stücken scheinbar um ganz anderes handelt, um Gesellschaftskritisches, um die Korruption des Parlaments, um die Presse, um Rechtsfragen, um die Juden, eigentlich ist es doch, immer wieder, die Liebe, von der sie sprechen wollen. Oder noch eigentlicher: die Frau.

Der Charakter der Frau, das ist der Mittelpunkt der modernen französischen Charakterkomödie. Wie sie von Urbeginn an, durch alle Verwandlungen, Verpuppungen, Überraschungen durch, doch immer ewig dieselbe bleibt, beweisen sie alle. Um ihre holde Unbegreiflichkeit bemühen sie sich, verliebt anhimmelnd, skeptisch zweifelnd, ironisch lächelnd, resigniert knirschend, zornig anklagend, weise konstatierend. Alle singen sie ihre immer neuen Variationen über das alte Volkslied, das Maupassant sooft zitierte:

„Souvent femme varie,
Bien fol qui s'y fie!"

II.

Die französische Komödie ist Charakterkomödie und wurzelt tief in der Wirklichkeit. Ihr Sinn ist immer wieder: die Unabänderlichkeit der menschlichen Natur zu beweisen. Wie sich auch das Schicksal bemüht, den Menschen zu ändern oder zu bessern, ihn aus seiner ursprünglichen Natur heraus und nach oben zu treiben, es gelingt ihm nicht. Im Gegenteil, es bestätigt ihn nur darin. Dieser Glaube ist die Weltanschauung der Komödie. Selbst dort, wo die Bekehrung geglückt scheint, bleibt zum Schluß noch das Fragezeichen, ob sie dauern wird. Die Komödie glaubt an die unabwendbare Rückfälligkeit des Sünders Mensch. Der alte Adam kommt immer wieder. „Der alte Adam" könnte als Motto über allen französischen Komödien stehen. Auch dort, wo es sich um die „neue Eva" handelt.

Die Komödie (jeder Humor, der höchste wie der niedrigste) ist a priori pessimistisch. Sie hält nicht viel vom Menschen. Sie sieht das Typische in ihm stärker als das Individuelle. Und das Typische, das, was den Menschen gemeinsam ist, ist nun einmal das Schlechtere. Schon dadurch, daß es das Typische ist. Individualisieren adelt. Das ist wohl der kardinalste Unterschied zwischen der (eigentlich optimistischen) Tragödie und der Komödie: daß die erstere die Individualität im Kampfe mit dem Typus zeigt und sie zu sich selbst entwickelt, die

letztere sie im Typus aufgehen läßt. Dieses Aufgehen ist bequemer und schmerzloser als das tragische Untergehen, aber gemeiner. Setzt Schlechtes voraus und züchtet es. Die Charakterkomödie kennt nur den typischen Charakter, also den, der eigentlich keiner ist. Aber der bleibt er unerbittlich.

Alle Komödie moralisiert. Ein Jenseits von Gut und Böse gibt es nur in der Sphäre des Individuellen. Aber die Komödie hat sich allmählich an das Schlechte gewöhnt und behandelt es mit einer gewissen lächelnden Nachsicht. Ja, schließlich sogar mit Wohlwollen. Namentlich wo es sich um das Laster der Frau handelt, ist die „galante Komödie" galant genug, es so reizend und mit so viel Sympathie darzustellen, daß der ursprüngliche moralisierende, pessimistische Sinn der Komödie darüber verlorengegangen ist. Darum tut immer wieder von Zeit zu Zeit einer jener unerbittlichen Wirklichkeitsfanatiker not, die der Komödie ihren ganzen ursprünglichen Ingrimm und ihre eingeborene Feindseligkeit gegen alles Schlechte und Typische wiedergeben. So einer war (der größte) Molière; so einer war Beaumarchais; so einer war Henry Becque. Und zu ihnen gehören wohl auch Courteline und Tristan Bernard.

Wirklichkeitssinn steckt in der ganzen französischen Lustspielkunst: dazu ist dieses Volk zu real

und zu klar, um ihn je ganz zu verlieren. Aber es ist ein Unterschied zwischen Wirklichkeit und Wirklichkeit. Zwischen der Wirklichkeit Henry Becques und der Wirklichkeit der Boulevardiers (auch der besten). Vielleicht liegt der Unterschied nur in der Intensität des Erlebens. Menschen von der Art Henry Becques erleiden die Realität mit einer solchen Empfindlichkeit, einem solchen Furor, daß sie sich ihrer nur erwehren können, indem sie ihr ganz nahe auf den Leib rücken. Haß und Liebe schärfen ihnen alle Sinne, und in der Hitze des Kampfes fallen alle Eitelkeiten der Mache, fällt die kleinliche Freude an Witz, Karikatur und Pointe, und es bleibt nichts als wirkliches Leben und das bitterböse Lachen dessen, der es wirklich erlebt hat.

Wie diese Kraft des Erlebens alle andern Kräfte und Fähigkeiten schärft und steigert! Auch die des Witzes. Aber es ist ein Witz, der über dem Worte steht: er spitzt Tatsachenpointen, Epigramme der Aktion. Nicht in wohlgesetzten Sentenzen und Bonmots, nicht in direkter Charakteristik, sondern fast wortlos verrät das Leben seine eigene Lächerlichkeit. Es ist jene richtigste Art der Komik, die keine Ahnung von sich selber hat und ein bitterböses, ein geradezu lächerlich ernstes Gesicht aufsetzt.

Und doch ist auch Henry Becque ein anderer, wo es sich um die naiven Sünden der Frau handelt. Der

Henry Becque der „Pariserin" ist ein anderer als der Henry Becque der „Raben". Bei aller Wahrheit, aller Unerbittlichkeit, aller Bosheit liebenswürdiger, scharmanter, heiterer. Der Pariserin gegenüber verleugnet auch er den Pariser nicht und jene gallische Heiterkeit, die die Frau kennt, haßt, verhöhnt, aber ohne sie nicht leben kann.

III.

Es gibt Menschen, die ohne Frauen nicht leben können. Ohne viele, denn eine ist für sie keine. Und sicher gibt es Pariser, die ohne Pariserinnen nicht leben können. Ohne schöne, elegante, heitere, liebe und verliebte Frauen, die quälen und gequält werden wollen, die manchmal viel zu treulos und manchmal auch viel zu treu sind. In ihrer Umgebung leben sie auf, in ihrem Dunstkreis fühlen sie sich wohl. Ihr Odeur, ihr Parfüm brauchen sie zum Atmen, ihre Atmosphäre ist das Lebenselement, ohne das sie nicht existieren können. Hier entwickeln sie sich; ihre besten Kräfte werden frei, sie entfalten Geist, Energie, Phantasie, Güte, Takt. Bei den Frauen ist ihre Heimat: fehlen sie, werden sie ihnen ewige Sehnsucht, ewiges Heimweh. Wehe, wenn sie sie verlieren! Selig, die sie wiederfinden!

Es gibt — namentlich in Deutschland — sehr weise Männer, für welche die Pariserin eine Fiktion, Eleganz eine Suggestion, Pariser Amüsement ein Irrtum, Pariser Liebe eine geschminkte Lüge

und Paris überhaupt eine Legende ist. Der neuere Deutsche fällt ja bekanntlich auf den frivolen welschen Zauber nicht mehr herein und zieht den gesunden Sport englischer Rekordlangeweile vor. Möglich, daß der griesgrämliche Legendenzertrümmerer recht hat und das holde Parisertum, an dem wir uns freuen, uns den letzten vergehenden Abglanz alter gauloiser Herrlichkeit und Galanterie vortäuscht. Für den Pariser aber ist sie Realität: und vielleicht seine einzige Realität.

Jedenfalls aber — das kann nicht gut geleugnet werden — ist hier die Atmosphäre des französischen Lustspiels, und jedes einzelne fast ist eine Variante über dieses eine Thema. Vielleicht ist dies einseitig, vielleicht sogar borniert. Entzückende Borniertheit! Beneidenswerte Einseitigkeit!

Gewiß gibt es ein Frankreich der schweren Probleme, der ernsten Arbeit, der strengen Wissenschaftlichkeit, der klaren Geistigkeit. Wir müssen es glauben, wenn es uns immer und immer wieder versichert wird, daß der eigentliche und charakteristische Durchschnitt dieses Volkes aus fleißigen, tüchtigen, nüchternen Bürgern, aus braven und sparsamen Bürgersfrauen besteht. Und wenn wir's nicht glauben wollten, würde uns jede Berührung mit ihnen, jede objektive Beobachtung eines Besseren belehren. Die kluge und nüchterne Führung ihrer Weltpolitik, ihre Stellung im Welthandel, ihre

Leistungen in Technik, Industrie, Medizin und in den Wissenschaften geben einen Begriff von der ernsten und zähen Tüchtigkeit dieses Volkes. Ebenso der merkwürdige Konservativismus ihrer bürgerlichen Lebensführung, von dem die Journale freilich keinen Hauch verspüren lassen. Ihre Philosophen, ihre Dichter — besonders die der jüngeren Generation — gehen unerbittlich und schrankenlos an die tiefsten Probleme, und es gibt kein Geheimnis der europäischen Seele, das nicht auch in Frankreich — und wie oft hier zuerst — aufklingen würde. Und doch, und doch schimmert unter diesem andern Frankreich das alte — man fühlt sich versucht, „das eigentliche" zu sagen. Das warme Blut lärmt, der alte Adam regt sich und muß von Zeit zu Zeit seine unbequeme, neue Haut abstreifen, muß sich auf seine gute gallische Natur und Tradition besinnen, muß sich wieder leicht, fröhlich, witzig und galant fühlen wie einst, glücklich, daß es Frauen, Liebe und Untreue gibt. Lassen wir uns die Schönheit dieses heiteren Frankreich nicht verekeln, freuen wir uns, daß es immer noch eine Nation gibt, der die edle Rolle zugefallen ist, der Viveur, Charmeur und Amuseur unter den Völkern zu sein, der ewig heitere Liebling aller Grazien und der Aphrodite.

Und dem französischen Lustspiel wollen wir es danken, daß der französische Geist in ihm eins seiner Mittel gefunden hat, seine Verpflichtung zum

Ernstsein gewissermaßen abzureagieren. Eine amüsantere Rezidive in den alten gallischen Adam kann man sich nicht wünschen.

Hier, in diesem Lande der individuellen Formmißhandlung, bezeichnet man das französische Lustspiel gern als Kunsthandwerk und schiebt seine Vorzüge lediglich dem Niveau zu. Abgesehen davon, daß Niveau in diesem Falle Fleiß, Sauberkeit und technische Ehrlichkeit der Mache, Geschmack, Witz und Tempo bedeutet: auch im rein Menschlichen scheint mir manches dieser scheinbar so leichten und lustigen Dinger wertvoller, kühner, angenehmer als manche seriösen Stücke der seriösen deutschen Dramatiker. Ob sich wirklich so viele der prätentiösen Literaturdramen der letzten Jahre an Lebenskenntnis, Takt und Verständnis für große und kleine Menschlichkeiten vergleichen lassen mit diesen bescheidenen Lustspielchen, die überdies liebenswürdig und gutmütig sind und nie langweilen? Der Spießbürger sagt: „leichte Ware". Die deutschen Dichter läßt er durchfallen, weil er sie nicht versteht; die Franzosen schmäht er, weil er sie versteht. Er mag sich trösten: die versteht er auch nicht.

IV.

Das Genre an sich. — Das Genre an sich bedeutet nichts, die Meisterschaft innerhalb des Gen-

res alles. Auf die Einzigartigkeit kommt es an in der Kunst. Nicht auf ein Mehr oder Minder an Ernstgehalt. Letzten Grundes ist es eine Übertragung verwünschter moralisierender Manieren auf Kunstdinge, ein Kunstwerk seines Genres wegen über ein anderes zu stellen, ein Genre von vornherein dem andern zu unterwerfen. Die Skala: Tragödie, Drama, Schauspiel, Komödie, Lustspiel, Schwank, Posse: Ausgeburt eines schwitzenden Schulmeistergehirns, dessen einziger Wertmesser brave Ernsthaftigkeit des Inhalts. Kommt es denn auf das spezifische Gewicht und nicht hundertmal mehr auf die spezifische Leichtigkeit an?

Als ob nicht jede Posse von Nestroy tausend Römertragödien, jede Operette von Offenbach tausend Musikdramen totschlüge! Und ist nicht jedes dieser zierlichen, amüsanten, französischen Dingerchen, jede dieser anmutigen Nichtigkeiten, gewoben aus Grazie und Geschmack, Witz, Liebe, Heiterkeit und Frauenseele, mehr wert als alle die hyperseriösen Problemdramen, die niemand reizen, niemand bereichern, niemand erfreuen? Daß diese von den schwereren Dingen handeln, sich in den ernsteren Stoffgebieten bewegen, kann ihren Wert nicht erhöhen: war es denn nicht in allen guten Zeiten der Kultur so, daß nicht der Stoff entschied, sondern die Form?

Niveau und Persönlichkeit. — Auf das Einzigartige, sagte ich, kommt es an in der Kunst. Und,

wo das fehlt, wenigstens auf das gute Niveau, das immerhin ein anständiges, das anständigste Surrogat für Persönlichkeit ist. Das gute Niveau ist unerbittlich. Es duldet die geniale Schlamperei nicht. Es verbürgt nicht bloß Geschmack, sondern auch Sorgfalt und Arbeit, Unauffälligkeit und scheinbare Mühelosigkeit. Das Technische versteht sich eben in der Kunst immer von selbst, sollte es wenigstens. Gewiß, die wirkliche Persönlichkeit baut sich ihre Form und ihre Technik selbst, das Niveau übernimmt sie, aber in ihrer besten Gewordenheit. Und es ist lange nicht gesagt, daß Niveau und Persönlichkeit sich nicht miteinander vertragen, daß das Niveau die Persönlichkeit unterdrückt und verschlingt. Ist nicht vielleicht gerade die Persönlichkeit persönlicher und nobler, die ihren Reichtum hinter der Selbstverständlichkeit eines guten künstlerischen Niveaus versteckt, als jene, die sich immer wieder selbst unterstreicht und dadurch leicht suspekt wird, überhaupt keine zu sein?

Das französische Lustspiel hat viel Niveau und wenig Persönlichkeiten, aber alle diese Persönlichkeiten haben die gute, unauffällige, vornehme Art ihres hohen Niveaus.

Gauloiserie. — Will denn die Legende nie aufhören, sich den Franzosen oder den französischen Dichter oder zumindest den französischen Lustspieldichter glatt, geschniegelt, parfümiert, gekkisch, schönrednerisch, leer, ohne Ernst, sentimen-

tal und effeminiert vorzustellen? Wenn die Franzosen ihr ureigenstes Wesen ausdrücken wollen, brauchen sie das Wort Gauloiserie. In ihrem Zeichen sehen sie sich selbst, stehen alle ihre ganz Großen, stehen auch die Besten ihrer heutigen Künstler, ihrer Lustspieldichter, die Courteline, Tristan Bernard und die andern. Gauloiserie besagt so ziemlich das Gegenteil von all den Eigenschaften, die das deutsche Vorurteil ihnen andichtet. Es besagt: Derbheit, Natürlichkeit, Witz, Lebenskenntnis. Es besagt: dröhnendes Lachen als Waffe gegen den Ernst des Lebens. Es besagt: Sinn für Realität und unsentimentale Sinnlichkeit. Freilich hat diese Derbheit Grazie, diese Natürlichkeit Anmut, dieser Witz Geschmack, ist diese Unsentimentalität nie brutal. Und man wird wohl auch nicht gerade darin ein Symptom mangelnder Männlichkeit sehen, daß sie ohne Frauen nicht leben können.

Resümee. — Menschenkenntnis und Kenntnis der Welt. Kenntnis vor allem der Frau, die, mit Recht, überschätzt wird. Ein liebenswürdig skeptisches, wohlwollend spöttisches Verhältnis zu den Schwächen der Menschen. Einfall und Erfindung. Witz und Scharm. Kenntnis der Bühne und ihrer Wirkungen. Beherrschung des Handwerks. Und diese ganze Welt von Takt regiert. Gewiß, es gibt Situationen, es gibt sogar Requisiten, die wiederkehren. Gewagte Situationen, gewagte Requisiten. Sie kom-

men ja nicht bloß auf der Bühne, sie kommen auch im Leben wieder. Und was verschlägt's, wenn es mit Takt geschieht, der des französischen Lustspiels heimlicher, aber konstitutioneller König ist! Und „auch ein König bleibt in Unterhosen".

Vom englischen Lustspiel

Wenn man den Engländer von 1930 aus der englischen Lustspielliteratur von 1930 rekonstruieren müßte, so ist es eine Engländerin. In diesen Stücken gibt die Dame den Ton an. Einen verdammt merkwürdigen Ton und eine verdammt merkwürdige Dame. Dame? Äußerlich sieht sie schon mehr wie ein Sportsbursche aus, und man muß sie von sehr nahe anschauen, um sich vom Gegenteil zu überzeugen. Man versuche es ruhig, sie hat nichts dagegen, daß man sie von sehr nahe anschaue. Ob es lohnt? Sie ist davon überzeugt: sie hält sich für die fine crème du monde, die Londoner Gesellschaft, in der sie lebt, für den Mittelpunkt der Welt, ihr Leben in der Londoner Gesellschaft für den Mittelpunkt des Mittelpunktes. Sport, Mode, Klatsch, Amüsement, Flirt, Langeweile und Nichtstun: damit ist ihr Leben ausgefüllt. Die Probleme dieses Lebens sind gesellschaftliche Prestigefragen, sein Kampf der Wettlauf snobistischer Extravaganzen. Die Dame up to date kennt nur Prätentionen,

nur Privilegien, nur Rechte und gar keine Pflichten. Ihre weibliche Sehnsucht (bekanntlich hat „ein jeder Mensch eine Sehnsucht") träumt von Millionen (in Pfunds oder in Dollars). Ihr Köpfchen ist leer wie ein Hühnerhirn, das rastlos plätschernde Geschwätz ihres Mündchens ebenso, aber beides im maskulinen Typ der Zeit. Sie ist ein Luxustierchen ohne Herz und Geist. Mit ihr kontrastiert ihr armer Teufel von Mann, den sie betrügt oder, weil man doch in England ist, beinahe betrügt, ihr Opfer, der brave, schlichte, im Frack oder Smoking unscheinbare Arbeitsmensch, der in Bank, Industrie, Kommerz und saurem Schweiße seines Angesichts fleißig und mühselig ihr die Millionen zusammenschuften muß, die sie unbedingt zum Leben braucht. Erst ganz zum Schluß kommt die Dame meist darauf, um wie vieles besser und verläßlicher dieser Mann ist als ihr Tennispartner und daß sie ohne ihn und seine Millionen nicht zu leben vermag.

Das ist, mit Varianten, der Haupttyp und das Grundschema des englischen Lustspiels. Seine Einstellung ist die rein gesellschaftliche. In diesem Lande gibt es offenbar nichts anderes als Gesellschaft. Es hat den Anschein, als ob alles individuelle, alles geistige Leben im gesellschaftlichen aufgegangen wäre. Die Gesetze der Gesellschaft sind so dominierende, für jeden so bindend, daß selbst die schüchternen Revolteversuche dagegen, die in der satirischen Haltung der englischen Ko-

mödie zum leisen Ausdruck kommen, nur eine Anerkennung mehr ihrer despotischen Macht bedeuten. Der Angriff ist, sieht man von Shaw und einigen andern irischen Hitz-und Querköpfen ab, nicht gerade vehement: die Angriffsfläche wird unmerklich verschoben: man greift nicht die Gesellschaft als solche an, sondern ihren Snobismus mondäner Schlagworte, literarischer Moden, exzessiver Bohemespielereien. Dagegen wird, als Gegenpol, der gesunde nüchterne Menschenverstand, der Common sense philiströser Tüchtigkeit oder sportlich kraftvoller Abenteuer- und Unternehmungslust aufgestellt.

Das Beste am englischen Lustspiel ist der Ton, dieser lustige Knock-about-Ton, der ebensoviel vom Telegrammrhythmus der Gegenwart wie von der witzigen Concetti- und Antithesentechnik der altenglischen Humoristen hat. Wie es ja merkwürdig und für den Konservativismus der englischen Angelegenheiten bezeichnend ist, daß wir genau dieselbe Einstellung auf das Gesellschaftliche und dieselbe Auffassung der englischen Frau wie im modernen Lustspiel bereits in den ausgezeichneten Komödien der Stuart-Periode, von Farquhar, Vanbrugh, Wicherley, Congreve und ihren Zeitgenossen finden. Die Zeiten ändern sich, die Moden ändern sich, Mrs. Eva bleibt dieselbe.

Die meisten Leute antworten, ohne daß sie gefragt werden. Ich frage, ohne daß ich eine Antwort bekomme. Wenn ich eine Antwort bekomme, ist es mir auch wieder nicht recht. So sind die Menschen.

Ich habe wiederholt gefragt, warum es kein deutsches Lustspiel gibt. Darauf hat man mir einige zum Lesen gegeben. Einige? Viele. Viele? Zahllose. Diese Antwort war mir nun auch wieder nicht recht.

Warum schreibt man keine Charakterlustspiele? Komische Charaktere gibt es. Es hat sie immer gegeben, und es gibt sie zu jeder Zeit. Sogar in unserer.

Das Charakterlustspiel ist die eigentliche Form des Lustspiels. Es hat die große Tradition. Es ist der unmittelbare Erbe der Comedia dell'arte. Die größten Lustspielbegabungen der Weltliteratur haben Charakterkomödien geschaffen. Shakespeare hat die Falstaff-Figur geschaffen. Molière, Holberg, Goldoni waren die Klassiker der Charakterkomödie. Der „Zerbrochene Krug" ist mehr Charakter- als Situationskomödie. Auch der romantische Raimund, der zynische Nestroy erreichen die höchsten Leistungen ihres Werkes mit Charakterkomödien. Die besten deutschen Lustspiele der letzten dreißig Jahre sind Charakterlustspiele: Haupt-

manns „Kollege Crampton“ und der „Biberpelz“, Hermann Bahrs „Konzert“ und Hofmannsthals „Schwieriger“. Aber sie sind die einzigen geblieben. Und sie sind die einzigen, die geblieben sind.

Das Genre an sich ist zeitlos und ewig: seitdem es Theater gegeben hat, gibt es eine Charakterkomödie. Jedes Exemplar der Gattung ist von seiner Zeit gefärbt: Abbild und unmittelbarer Ausdruck seiner Zeit zu sein, ist die Aufgabe des Theaters. Diese Mischung und Durchdringung von Zeitlosigkeit und Zeitgegebenheit, zugleich das Geheimnis des Theaters überhaupt, wirkt in der Charakterkomödie stilbestimmend und stilbildend.

Sie baut sich um eine Mittelpunktsfigur auf, die Repräsentant eines Typus ist, in seiner schärfsten, auf die Spitze getriebenen Deutlichkeit. Auch darin trifft sie mit einer zentralen Eigenschaft des Theaterorganismus zusammen, mit dessen typisierender, typensammelnder und typenschaffender Natur. Das Theater, das selbst an der individualistischsten aller Künste, der Tragödie, die Umwandlung der Individualität zum allgemeingültigen, vorbildlichen Typus vollzieht, stellt letzten Endes die Tendenz zu einer möglichst vollständigen Sammlung möglichst vollkommener Exemplare der Menschentypen dar.

Der Mittelpunkttypus kann ein ewiger und kann ein Zeittypus sein. Aber auch der ewige empfängt in der Darstellung des Theaters seine Beleuchtung

von einer zeitlich bedingten Auffassung, aber auch der Zeittypus wird durch den Stil der Charakterkomödie gewissermaßen monumentalisiert, in eine überzeitliche Ewigkeitsperspektive gerückt.

Ob es sich nun um menschliche, allzu menschliche Schwächen handelt, die uns Erdlinge von Adam her auszeichnen, wie Eitelkeit, Neid, Geiz, Eifersucht, Lüsternheit auf die Eva des Nächsten, oder Schwächen, die wir der lieben Zeit zu verdanken haben, Snobismus, neurasthenische Überempfindlichkeit, Ellenbogenismus, Neureichtum, Infantilität, Politik, Knallprotzigkeit, rauhe Schale, Psychoanalyse, um Schwächen geht es immer.Die menschliche Schwäche ist die Stärke der Komödie. Ein unerschöpfliches Stoffgebiet. Aber leider auch ein unausgeschöpftes. Die Charakterkomödie ist immer eine Komödie der schlechten Charaktere. In der Sprache der Komödie heißt Charakter schlechter Charakter. Eine Komödie der guten Charaktere gibt es nicht. Es liegt offenbar in der Weltordnung, daß es mit den guten Charakteren tragisch ausgeht.

Das Grundschema des Charakterlustspiels ist einfach. Ein Mensch wird gezeigt, in der ganzen Monomanie seiner Schwäche. Sie fällt seiner Umgebung lästig. Man versucht ihn zu ändern, indem man ihn prellt oder seine Schwäche ausnutzt. Es gelingt nicht oder es gelingt scheinbar. Aber zum Schluß stellt sich heraus, daß der Mensch derselbe bleibt, der er immer war.

Die Zeit hat kein besseres Mittel, sich charakteristisch auszudrücken, als indem sie ihre Typen fixiert. Nichts ist so charakteristisch für eine Zeit, als ihre typischen Schwächen. Jede Zeit, die etwas auf sich hält, und auf ihr Fortleben in der Nachwelt, müßte sich eine solche Sammlung, eine Raritätenkammer ihrer Eigentümlichkeiten anlegen. Das bietet die Charakterkomödie, dieses Spiegel- und Lachkabinett charakteristischer Typen. Situationen sind nicht charakteristisch: es gibt nicht viele und sie wiederholen sich. Die Requisiten der Situation ändern sich mit der Zeit, die Situation bleibt die gleiche. Ob ein Rendezvous am Balkon oder telephonisch verabredet wird, ob eine Entführung per Karosse, Auto oder Aeroplan sich vollzieht, ob der Onkel aus der Provinz im Hotel oder in der Bar von seiner eifersüchtigen Frau erwischt wird, es ist doch immer Rendezvous, Entführung, Ehebruch. Ebensowenig variabel, ebensowenig zeitcharakteristisch ist das ewige Fragenspiel: wer mit wem?, die Algebra der Kombinationen: es gibt nur eine beschränkte, mathematisch errechenbare Anzahl von Kombinationen, aber wenn sie erschöpft ist, ist das Interesse des Publikums längst erschöpft. Natürlich wird alles gut, die bekannteste Kombination neu, die verbrauchteste Situation amüsant, wenn sich Psychologie, Geist und Scharm hineinmischen. Aber wo sind Psychologie, Geist und Scharm, und wo ist das Lustspiel?

An die Charakterkomödie wagen sich zum Glück nur Psychologie, Geist und Scharm heran, denen das Aushecken und Kombinieren von Situationen ein zu minderes Geschäft ist. Das überlassen sie den Lustspielroutiniers. Denen wieder das Charakterlustspiel zu einfach in der Linienführung, nicht genug knallig in der Wirkung und zu schwierig in seinen Ansprüchen an Weltkenntnis und Menschenkenntnis ist. So ganz ohne Weltanschauung läßt sich das nicht machen.

Es gibt nämlich eine eingeborene Weltanschauung der Charakterkomödie. Sie ist pessimistisch. Sie glaubt an die Unveränderlichkeit der menschlichen Natur, an die Indelebilität der menschlichen Schwäche. Im Vademekum eines Dramaturgen ist der Unterschied zwischen tragischer und komischer Weltanschauung folgendermaßen versifiziert:

Die Tragik sieht das Ich mit Ja und Hoffnung an
Und glaubt dran, daß es sich noch fortentwickeln kann,
Und geht es auch zugrund', und ist das Spiel schon aus,
Dann wächst es erst zu sich und über sich hinaus.
Die Komik aber schaut verzweifelt auf das Ich
Und hält es für verfehlt und unverbesserlich.
Und was ihm auch geschieht, die Komik meint: im Grund
Bist du, o Mensch, und bleibst derselbe Schweinehund.

Paßt auf, das Publikum hört sich das gerne an und sagt ja. Es teilt die Meinung. Wenigstens soweit die dargestellten Charaktere in Frage kommen.

Warum also gibt es so wenig Charakterlustspiele?

Das Gesellschaftsstück

Es gibt kein deutsches Gesellschaftsstück und es hat nie eines gegeben.

Man muß nicht von allem haben. Begnügen wir uns mit dem, was wir haben. Wir haben die Klassiker und wir spielen sie so, daß sie an der Unsterblichkeit unserer Zeitungsaktualität partizipieren: ihre eigenen Ewigkeitswerte notieren nämlich zur Zeit unter pari. So gespielt aber leben sie noch, wenn auch nicht so, daß sie sich gegen ihre Modernisierung wehren könnten. Wir hatten das bürgerliche Lustspiel, und es war nicht sehr lustig, dafür um so bürgerlicher. Wir hatten das Offizierslustspiel, Schönthan-Moserschen Angedenkens, und die Leute haben sich damals dafür genau so interessiert, wie sie sich jetzt für Verbrecherstücke interessieren. Und wir haben jetzt die Diebskomödie in allen Formen, mit allen Ernsten und Humoren, mit allen Kostümmöglichkeiten, und sie befriedigt das lebhafte kriminalistische Interesse breitester

Gesellschaftskreise. An die Stelle der postulierten Gesellschaft ist das Milieu getreten und unter Milieu versteht man immer das eine Milieu, das sich seit Zille Miljöh schreibt. Begnügen wir uns also mit dem Milieustück! Sudermann hat es entdeckt. Auch er zog aus, Vorderhäuser zu schreiben, aber die mißglückten ihm oder es wurden Hinterhäuser daraus. Es gibt offenbar nur Hinterhäuser.

Wo es keine Gesellschaft gibt, kann es keine Gesellschaftsstücke geben.

In Paris gibt es eine Gesellschaft und gibt es Gesellschaftsstücke. In Wien gab es eine Gesellschaft und sogar eine erste und eine zweite Gesellschaft, und die zweite kopierte die erste und Leute aus der dritten Gesellschaft schrieben für die Leute der zweiten Gesellschaft Stücke aus der ersten Gesellschaft. Immerhin Gesellschaft. Auch in England scheint es so etwas wie eine Gesellschaft zu geben, denn in den englischen Stücken werden die schlechten Manieren ihrer guten Gesellschaft dargestellt und schlechte Manieren sind immer glaubhaft. Nur in Deutschland gibt es keine Gesellschaft, und wenn die Deutschen Gesellschaftsstücke haben wollten, imitierten sie die Franzosen und schrieben deutsche Stücke, die eigentlich französische Stücke waren, mit deutschen Personennamen. Nun gar so französisch waren sie auch nicht, denn vieles läßt sich abgucken, nur eben nicht der Takt, und Takt ist die Stilbedingung des Gesellschaftsstücks. Paul Lin-

dau und Oskar Blumenthal verfaßten eine ganze Reihe solcher Similigesellschaftsstücke mit Spree-Esprit echt à la Sardou, und die Stücke waren genau so schlecht wie die Gesellschaft. Gustav Freytag versuchte ein deutsches Gesellschaftsstück, und es gelang ihm, seines ganz frei von französischer Frivolität zu halten: sein „Graf Waldemar" sprühte eine so ehrbare Langweile, daß die dazugehörige Gesellschaft erfunden sein mußte, so unwahrscheinlich langweilig war sie.

Nämlich: Gesellschaft war ebenso das gerade Gegenteil der Kastengliederung von Anno dazumal, wie sie das Gegenteil des Milieus von heute ist.

Zu glauben, daß ein Preis genügt, um ein Gesellschaftsstück, daß ein Gesellschaftsstück genügt, um eine Gesellschaft hervorzubringen, ist ein naiver Irrtum.

Er wurde widerlegt durch das Resultat des Preisausschreibens: lauter Milieustücke, kein Gesellschaftsstück.

Was ist: Gesellschaft? Ein Querschnitt durch die kulturelle Einheit sozialer Mannigfaltigkeiten. (Milieu ist eine unkulturelle Einheit sozialer Gleichartigkeiten.) Nur so wird Gesellschaft produktiv.

Die kulturelle Einheit der Gesellschaft bestimmt Form und Stil des Gesellschaftsstückes, die Nuance der sozialen und individuellen Mannigfaltigkeit ist seine Inhaltsquelle. Das Wesen der Gesellschaft als die Gemeinsamkeit ihrer Konventionen aufzufas-

sen ist dramatisch nicht fruchtbarer als ihr Wesen in der Abhängigkeit von denselben Kleidermoden zu sehen.

Es hat also der Ruf nach dem Gesellschaftsstück mehr zu bedeuten als das allgemeine Bedürfnis, das kleidsame Apachenkostüm wieder einmal durch die Eleganz der Bügelfalte abgelöst zu sehen.

Es gibt auch ein Milieu der Bügelfalten, während man sich die Gesellschaft gerne anders symbolisiert denken möchte.

Nämlich durch Geist. Wir wollen annehmen, daß es ihn gibt. Aber der Geist des Eigenbrödlers ist nicht dramatisch. Er ist monologisch, nicht dialogisch. Erst im Dialog wird Geist dialektisch, dynamisch, also dramatisch. Die Kunst des Dialogs ist das Fundament und der Formreiz des Gesellschaftsstückes. Und da die Kunst des Gesprächs nur in einer kultivierten Gesellschaft blüht, ist das Gesellschaftsstück nur im Zusammenhange mit einer kultivierten Gesellschaft möglich.

Es ist ein bißchen viel verlangt vom Theater, daß es selbst die Gesellschaftskultur hervorbringe, deren Quintessenz es widerspiegeln soll. Daß es einer Gesellschaft, die es nicht gibt, ihr getreues Abbild auf der Bühne zeige.

Gewiß, ein Komödiant kann einen Pfarrer lehren, aber der Pfarrer ist wenigstens im Entwurf vorhanden.

Jene Einheit von Kultur und Gesellschaft ist nicht

nur nicht vorhanden, sondern erfreut sich, bereits in der bloßen Idee, allgemeiner Unpopularität.

Dieses unwahrscheinliche, unwahrscheinlich wagekecke Unternehmen Theater hat auch das versucht, von der Bühne herab eine Gesellschaft ins Leben zu rufen, so zu tun, als ob. Das was da unten Gesellschaft vorstellen sollte, schien von der Kultur nichts wissen zu wollen, und die Kultur wußte von der Gesellschaft nichts. Der Versuch gelang negativ und der bemühte Geist wurde, als der Prügeljunge aller, daraufhin definitiv in Verruf erklärt.

Der Geist wurde rebellisch und ging in die Opposition. Und seitdem gibt es keine Gesellschaftsstücke mehr, sondern nur noch gesellschaftskritische Stücke.

Aber auch diese kritisieren eine Gesellschaft, die es nicht gibt.

Lustspielstoffe

I.

Aus den besten Lustspielstoffen macht man gemeiniglich die schlechtesten Lustspiele. Und das liegt nicht bloß an den Schneidern. (Womit nicht gesagt sein soll, daß sie aus den schlechten Lustspielstoffen gute Lustspiele machen.)

Was sich zum Lustspielstoff eignet, eignet sich noch lange nicht zum Lustspiel.

Da es aber der Heiterkeitsquellen im Leben nur wenige gibt und damit keine verlorengehe, müßte man eigentlich eine neue Literaturgattung erfinden: Lustspielstoffe. Ich erfinde sie mithin.

O weh! Ich habe zuviel versprochen. Ich muß mich dementieren. Lustspiele müßten von Rechts wegen heiter sein. Lustspielstoffe sind es nie.

Figuren, die sich im Leben so unmöglich benehmen, daß sie nur noch im Lustspiel möglich wären, sind eigentlich die traurigsten Gesellen von der Welt.

Mir schwebt das Beispiel eines solchen Phänomens vor. Nennen wir es: das Leben aus zweiter Hand. Ich kenne einen Herrn, der ein Leben aus zweiter Hand führt. Dem Leben ist er nicht gewachsen, für die Bühne ist er zu trübselig, es reicht gerade nur noch für den Lustspielstoff.

Mein Held, mein trauriger Held, paßt natürlich nur in eine Literaturkomödie. In eine Komödie, in der Literatur nicht Subjekt, sondern Objekt ist. Schon das Genre an sich taugt nichts und hat nie was getaugt. Es gibt im ganzen deutschen Schrifttum eine einzige geniale Ausnahme, die nicht wie die Künstlerkomödien sonst den Kredit eines großen Namens zu anekdotischer Kleinmünze ausschrotete, sondern gegen die Literatur an sich als blutlose Seinsform mit Scherz, Satire, Ironie und

tieferer Bedeutung anrannte, tapfer nach allen Seiten ausschlug, aus Romantik geboren sich mit romantischem Geiste und romantischen Mitteln gegen die Verführung der Romantik wehrte, gegen schulmeisterlich-jeanpaulesk verkommene Lebensbetrunkenheit, gegen die rousseauisch künstliche Züchtung genialischer Homunculi, gegen Augenblindheit und Zunftaberglauben wissenschaftelnder Fachsimpelei, gegen die menschlich skrupellose Minderwertigkeit egozentrisch eitler Dichterlinge, gegen öde Krafthuberei, gegen teuflische Schnoddrigkeit und Großschnäuzigkeit, gegen den bücherbesessenen Dilettantismus halbgebildeter Schöngeistigkeit. Es ist neben und nach diesem einen, der aus ungeheuren Überschüssen des eigenen Kraftreservoirs schöpfte, weder den Romantikern noch sonst wieder gelungen. Literaturlustspiele (wie übrigens alle Künstlerdramen) kommen nie über die gewisse Apotheose des großen Namens, in Stärken und Schwächen, heraus, die schon daran scheitert, daß jeder unter sich seinen eigenen Begriff als Maßstab mitbringt, je vager, um so unerreichbarer, den keine Verkörperlichung, am wenigsten die des Theaters, auszufüllen vermag; wer sich gar nichts unter Goethe und Schiller zu denken vermag, stellt sich immer noch etwas anderes, erst recht unendlich viel Bedeutenderes vor, als er im „Königsleutnant" oder in den „Karlsschülern" zu sehen bekommt. Oder sie begnügen sich damit, Literateneitelkeit

und Künstleregoismus, literarische Moden, die Schlagworte literarischer Gemeinschaften parodistisch zu paraphrasieren. Es ist immer ein Leben aus der zweiten Hand: das Theater, selbst ein Leben aus der zweiten Hand, kann nur Leben aus der ersten Hand darstellen. Darum passen Literaturkomödien nicht auf die Bühne, paßt mein Mann, der ein Leben aus zweiter Hand führt, nicht auf die Bühne, wohl aber in die Literaturkomödie.

Er bezieht sein Leben mit allem, was drum und dran ist, mit allen seinen Motiven, Sensationen, Komplikationen und Verfinsterungen von zwei Dichtern. Schon das wäre für die Bühne um einen zu viel: nichts stört die Wirkung so wie Häufung der Motive. Das Leben kümmert sich nicht darum; es sind eben zwei gewesen, denen nachzuleben er sich entschieden hat. Man muß gestehen, sie sind nicht schlecht gewählt; sein Leben ist sozusagen nicht von schlechten Eltern. Für die Bühne bedeutet diese Wahl nichts, da die beiden Herren aus technischen Gründen nicht vorkommen können; dem Zuschauer gilt nur, wen er sieht: für die Existenz meines Helden war die Wahl lebensentscheidend. Dem einen verdankt er, unter vielem andern, die Religion der kleinen Dinge: sie gibt ihm die Möglichkeit, pietätlos über die großen herzufallen. Vom andern hat er die Schamhaftigkeit der Seele. Seine Seele ist so ungeheuer schamhaft, daß es fast schon schamlos ist, darüber zu reden. Er

redet allerdings von nichts anderem. Er lebt von ihrer hautlosen Empfindlichkeit. Sie reagiert mit der Präzision eines Diktaphonapparates, in den abwechselnd von zwei unsichtbaren Stimmen hineindiktiert wird.

Er ist nicht ohne eigene Eigenart, aber aus Eigenart zeigt er sie nicht und aus Schamhaftigkeit versteckt er sie hinter der größeren Eigenart seiner beiden Lebensvorlagen. Ein Peter Schlemihl der Sensivität, nur kein Herr, der seinen Schatten verloren hat, sondern ein Schatten, der seinen Herrn verloren, aber zwei andere gefunden hat. Und aus Religion der kleinen Dinge begnügt er sich nicht, wie jene zwei zu denken und zu fühlen, sondern er ißt wie sie, er trinkt wie sie und er treibt die andern kleinen Dinge des Lebens wie sie, was nicht bloß sehr mühsam und unbequem sein muß, sondern auch eine große Beherrschung des technischen Rituals der kleinen Dinge voraussetzt.

Natürlich kennt er, da er sehr klug ist, seine mediumistische Veranlagung und rächt sich dafür mit Ironie und witzigen Bosheiten teils gegen sich, teils gegen das Leben und am meisten gegen alle andern. Auf der Bühne wäre das alles viel zu kompliziert, wäre sogar der Dialog allzu fein pointiert, aber in der Wirklichkeit ist es doch eigentlich recht amüsant und amüsanter als viele Lustspiele, wie einer in all seiner Überlegenheit gar nicht er selber ist, sondern gleich zwei andere.

Das wäre meine Lustspielfigur. Nun kommt der Lustspielstoff. Mein Held liebt natürlich. Auf der Bühne würde er nur eine Frau lieben. In der Wirklichkeit reicht dazu die Liebesfähigkeit seiner allzu empfindlichen Seele nicht, er liebt alle Frauen. Wenn er eine Frau liebte, würde er sie nach den vorgeschriebenen Hindernissen vielleicht kriegen. Da er alle liebt, kriegt er keine. Da nützen ihm die kleinen Dinge nichts, mit denen er seine Dulzineen religiös umgibt, und die ungeheuren Quanten von Schamhaftigkeit, die er produziert, noch weniger. Auf die Dauer sind die Frauen nicht für das und reagieren sauer. Die Bühne würde nun, mit ihrer Vorliebe für grobe Kontraste, irgendeinen Naturburschen auftreten lassen, mit dicken Waden und Wadenstrümpfen, einen frisch-fromm-feucht-fröhlichen Seemann oder einen Afrikareisenden, der mit dem Faustgriff der ungebrochenen Simplizität dem Komplizierten das Mädchen vor der Nase wegschnappte. In der Wirklichkeit braucht dieser den Kontrastkerl gar nicht; auch ohne ihn kriegt er keine und muß sich, allein oder höchstens mit einem sehr guten Witz, in sein Junggesellenbett legen. Oder gibt es, in einem Leben aus zweiter Hand, auch eine Liebe aus zweiter Hand?

Und die Nebenfiguren? Die vielen Vertrauten seiner Schamhaftigkeit, der Reigen der angebeteten Madonnen und Königinnen des Lebens, die, zuerst vom Feuerwerk des Witzes angezogen, en-

thusiasmiert um sein gedämpftes Licht flattern, bis den Enttäuschten vor der Andacht der kleinen Dinge ebenso flau wird wie vor der Reizsamkeit der großen Seele, und schließlich der schadenfrohe Chorus aller Ironisierten und Bewitzelten. Witwe Bolte, mild und weich, meinte nur: Ich dacht' es gleich, und der gute Onkel Fritze: Ja, das kommt von schlechte Witze!

Ist es nicht ein guter Lustspielstoff? Aber wenn sie's auf dem Theater spielen, wird es langweilig und fällt durch.

II.

Wie gesagt: die besten Lustspielstoffe des Lebens sind die schlechtesten der Bühne.

Ich wüßte einen so reizenden, heiteren, lustigen, sympathischen Lustspielstoff: das Ehepaar, das treu ist. Im Leben lachen sich alle Leute tot darüber; wenn es auf die Bühne gebracht wird, lacht kein Aas oder wie man die Leute, die partout nicht lachen wollen, zu nennen liebt.

Dabei ist das Sujet neu, überraschend, ja geradezu kühn. Wer weiß, was die Zensur dazu sagen würde, wenn es sie noch gäbe! Es entbehrt also nicht einmal der pikanten Nuance der Zensurbedenklichkeit. Es entbehrt nicht einmal der Phantastik, bei der Seltenheit seines Vorkommens in der Natur. Warum also nicht?!

Alle Variationen, Permutationen, Kombinationen

des Ehedreiecks sind erschöpft. Es hat schon jeder mit jedem, jede Seite mit jeder Seite etwas gehabt, alle Winkel des Dreiecks sind raffiniert ausgenützt. Das Thesenstück entwickelt Lehrsätze, von denen sich kein Pythagoras etwas träumen ließ, und es gibt keinen goldenen Schnitt, nach dem noch nicht geliebt und betrogen worden ist. Warum ersetzt man nicht das Eheterzett durch das viel harmonischere Eheduett? Zwei Leute sind einander unentwegt treu. Das ist doch sehr schön. Nicht bloß drei Akte lang, nein, das ganze Leben. Das beschäftigt sie so ausgiebig, daß sie zu nichts anderm Zeit haben. Sie sind einander so treu, daß sich keine Versuchung an sie herantraut. Es ist auch kein Platz zwischen ihnen, in den sich ein Dritter eindrängen könnte. Sie spielen Himmel auf Erden und denken nicht daran, mit dem Feuer zu spielen. Sie denken nicht einmal daran, sich scheiden zu lassen.

Was geschieht also? Nichts. Es geschieht nichts. Sie warten umsonst. Im Leben ist dieses Warten auf etwas, das nicht kommt, oder gar auf nichts, das kommt, höchst spannend. Auf der Bühne leider nicht. Für das Theater ist dieses Nichts nichts.

Wie? Nichts? Ist das nichts? Alle Gemeinsamkeit der Welt nichts? Alle Fröhlichkeit der Gemeinsamkeit? Und auch nicht ohne den Schatten, der dazu gehört, ohne den es keine Fröhlichkeit gibt, den jede Sonne wirft, und den man sich nicht bei Dritten und beim Draußen zu leihen braucht,

weil ihn jeder in sich hat. Eine gute Ehe schließt das ganze Leben in sich ein, und glaubt mir, das Leben kann sehr fidel sein, auch wenn es nichts zu brechen und zu — biegen gibt.

Es gibt nicht bloß die „surprises du divorce" und die Überraschungen des Ehebruchs, sondern auch die Überraschungen der Treue, und wer weiß, ob es nicht die tollsten Überraschungen sind, und der Ehemann, der in flagranti bei einer Treue erwischt wird, würde nicht die unamüsanteste Lustspielfigur abgeben.

Kann man nicht zu zweit viel mehr erleben als zu dritt? Viel Feineres? Viel Komplizierteres? Viel Tieferes? Das ganze amüsante und abwechslungsreiche Spiel von Wahrheit, die Lüge, und von Lüge, die keine ist? Verwirrung und Entwirrung der Gefühle? Die Komödie der Worte, hinter denen sich der eigentliche Mensch versteckt, und der deus ex machina der Ehe, der ihn enthüllt? Ist es wirklich bloß die plumpe Gefahr des Ertapptwerdens, die den Witz in die Sache bringt? Ist Ehe an sich nicht witzig genug? Und gibt sie nicht Gelegenheit zu den saftigsten Pointen, die vielleicht sogar die Kritik entwaffnen, sicher aber die Zensur bewaffnen würden? Eine glückliche Ehe kann mit witzigen und spitzigen Pointen so gestachelt sein, daß der glücklichste Ehemann ein Lied darüber singen könnte. Der Ehebruch ist das Privileg der unverstandenen Frau: aber die verstandenen Frauen sind

eigentlich viel pikanter und lustiger als die unverstandenen. Und manchmal sogar gefährlicher!

Der Ehebruch kann allerdings auf eine alte und ehrwürdige Tradition zurücksehen und erfreut sich einer ziemlich allgemeinen Beliebtheit: denen, die's erleben, scheint er einen gewissen Spaß, denen, die zuschauen, das Vergnügen einer gewissen Schadenfreude zu bereiten. Aber vielleicht ist auch die Treue geeignet, nicht minderen Spaß und nicht weniger Schadenfreude hervorzurufen; es fehlt ihr nur noch die Tradition.

Aber was nicht ist, kann werden, und was noch nicht vorhanden ist, muß man erfinden. Es müßte halt einer einen besonders eklatanten und aufreizenden Fall von Treue erfinden, mit allen Heimlichkeiten, Spannungen und Enthüllungen des Metiers: dann wird das Publikum schon Geschmack daran gewinnen, und wer weiß, ob die Treue nicht noch am Ende populär wird! Womit das Theater sich wieder einmal als moralische Anstalt betätigen würde.

Freilich wird es immer Leute geben, die fragen, ob das Leben denn gar keine andern Inhalte hat als das ewige Hin und Her der Liebe und der Untreue, und denen wird auch das Hin und Her der Treue nicht genügen. Aber wenn man diese Superklugen und Allzuernsten Hand aufs Herz fragt, was für andere Inhalte sie eigentlich meinen, fällt ihnen auch nichts Gescheites ein oder höchstens etwas

Dummes, wie Geld oder Politik, und sicher nichts halb so Gescheites und Lustiges wie die Liebe und ihre angenehmen Kehrseiten. Es ist nun einmal so, daß den Menschen die kleinen Lustspielstoffe des täglichen Lebens das Wichtigste sind und das meiste Vergnügen bereiten, die menschliche Schwäche ist die force majeure des Theaters, und die menschliche Schwäche kommt nirgends so stark heraus wie in der Liebe und in der Untreue. Daß sie in der Treue noch stärker herauskommt, wird eine neue Entdeckung sein und die Legitimation der Treue zum Lustspielstoff.

III.

Wie andere berühmte Sammler Maikäfer, sammle ich Lustspielstoffe.

Ich habe es bereits auf drei gebracht.

Die drei beliebtesten Lustspielstoffe sind: der Tod, das Testament, die Vereinsgründung.

Die drei kehren, in zahllosen Varianten und Verkleidungen, immer wieder und krabbeln sich, aus den Tüten von Papier, an das erstaunte Rampenlicht, das die Welt bedeutet.

Der gestohlene Paletot gehört bereits in jene höhere Literaturgattung der Komödie, die, nicht nach der Stoffarmut der Autoren, als Diebskomödie bezeichnet wird.

Anders als sonst in Menschenköpfen malt sich in den Köpfen der Lustspieldichter die Welt.

In der Lustspielwirklichkeit geht es folgendermaßen zu:

Wenn ein streng sittlicher Mann stirbt, stellt sich nach seinem Tode heraus, erstens: daß er ein Filou gewesen ist; zweitens: daß ihn seine Frau betrogen hat; drittens: daß er noch nicht gestorben ist.

Wenn der Verstorbene ein Filou war, stellt sich heraus, erstens: daß er der weitaus anständigste in seiner ganzen Umgebung war; zweitens: daß ihn seine Frau betrogen hat; drittens: daß er nichts weniger als tot ist.

Streng sittliche Menschen pflegen durch ein Testament in den Besitz eines Bordells zu kommen, mit welcher Tatsache sie sich schließlich angenehm abzufinden wissen. (Während in der Wirklichkeit streng sittliche Menschen sich auch ohne Testament mit derselben Tatsache angenehm abzufinden wissen.)

Der Lustspielautor gründet einen Verein (Schule, Siedlung, Gemeinschaft, Partei), über den er sich lustig macht, mit Schlagworten, die er in Gänsefüßchen setzt, offenbar, weil sie seinen eigenen Gänsefüßchen entgegengesetzt sind. Der Verein (Schule usw.) ist literarischer, pädagogischer, ethischer usw. Natur, jedenfalls irgendeiner Natur, die nur in Verbindung mit dem Worte: neu vorkommt, weil das Lustspiel, in treuem Andenken an den Ahnherrn Aristophanes, der auch reaktionär war, etwas gegen das Neue hat. Darum ist auch die

Seele des Vereins usw. jedesmal ein Heiratsschwindler oder sonstiger Hochstapler, weil sich ja diese minderwertige Menschensorte mit nichts anderm als mit der Gründung literarischer usw. Vereine abzugeben pflegt. Seine Gegenspielerin ist eine höchst emanzipiert aufgeschminkte Naive, ein radikales Mädchen, das entschlossen bis an die vorletzte Grenze geht, grundverdorben, aber doch nicht so verderbt, daß sie nicht zum Schluß von einem kerngesunden Leutnant (es gibt sie noch im Lustspiel) oder sonst welchem Afrikareisenden gehappyendet werden könnte.

Ja, ja, so ist das Leben.

Aber dann ist das Leben auch so, daß ein junger Mann der ihm von seinem Vater (Onkel, Vormund, Vorsehung) zugedachten Braut, die er nie gesehen hat und unbesehen ablehnt, zufällig — unter sämtlichen Mädchen und Frauen der Welt ausgerechnet dieser einen — und dazu noch in der allgemein üblichen Verkleidung als Zofe begegnet, in die er sich „oder in keine!" glühend verliebt. Man kennt die bei jungen Herren der bessergekleideten Stände verbreitete Tendenz, mitgiftlose Zofen zu heiraten, und ahnt das Ende. Auf der Tatsache, daß in der Lustspielwirklichkeit junge Leute einander nie oder nur unter falschem Namen vorgestellt werden, bauen sich abendfüllende Mißverständnisse auf, die nur ein letzter Aktschluß gordisch zu lösen imstande ist.

Backfische, die sich in die unbekannten Autoren ihrer Lieblingsromane oder Lieblingspsychoanalysen verliebt haben, lernen diese regelmäßig kennen und heiraten, auch wenn sie ihrer ursprünglichen Idealvorstellung nicht entsprechen. Gerade deshalb, behauptet die dem tief schürfenden Lustspiel eigentümliche Auffassung eben dieser psychoanalytischen Methoden.

Tief eingewurzelt ist dem Lustspiel ein rousseauischer Haß der reinen und gesunden Natürlichkeit gegen die verderbte und komplizierte Zivilisation. Dieser wird es gegeben, und oh, wie grob! Natur verkörpert sich außer in den genannten Leutnants und Afrikaforschern gern in wohlhabenden Gutsbesitzern von erdhaft erquickender Frische und Simplizität der Diktion, die sich allerdings den Besuch der bei der sittlich so unverdorbenen Landbevölkerung sonst beliebten Unterhaltungslokalitäten nicht anmerken läßt. Sehr beliebt ist auch Amerika und die unbeschreiblich naive und herzgewinnende Art dollarschwerer Amerikaner, die bekanntlich immer die Wahrheit sagen oder wenigstens radebrechen müssen, auch dort, wo sie nicht hingehört — aber sie gehört natürlich überall hin, besonders ins Lustspiel und besonders gegen das Ende des dritten Aktes —, und sie sagen sie, nicht des Applauses wegen, der dem galant radebrechenden Bonvivant sicher ist, sondern weil dem Amerikaner außer Geld auch Herz, Mund, Faust

und andere Dinge auf dem rechten Flecke sitzen. Während als Vertreter der minderwertigen Zivilisation mit Vorliebe Angehörige der sogenannten geistigen Berufe entlarvt werden.

Liebe führt im Lustspiel ausnahmslos zur Ehe, Ehe ausnahmslos zum Ehebruch, dessen Vollziehung bei Hauptfiguren im letzten Augenblick unterbleibt, Nebenfiguren als abschreckendes Kontrastbeispiel dagegen gestattet ist.

Die Scheidung wird im Lustspiel durchaus mit Wiederversöhnung der geschiedenen Eheteile bestraft.

Ich glaube, in dieser Aufzählung die wichtigsten und repräsentativsten Lebensprobleme zusammengefaßt zu haben, die das Lustspiel in unermüdlicher und unerbittlich scharfer Beobachtung der brausenden Gegenwart abgewonnen hat, ein wundervolles und erschöpfendes Gesamtbild aller geistigen und seelischen Kräfte der Nation.

IV.

Lustspieldichter sind meist in Verlegenheit. Um jedes Mißverständnis abzuschneiden: ich meine natürlich in Stoffverlegenheit. Man rät ihnen von allen Seiten: Greifen Sie nur hinein ins volle Menschenleben. Sie greifen. Und wo sie's packen, ist es uninteressant. Liegt das am vollen Menschenleben?

Sie möchten gern ihre Stoffe einmal wechseln. Aber es gelingt ihnen nicht. Der Stoffwechsel be-

kommt ihnen nicht. So bleibt denn jeder bei seinem alten bewährten Stoffe und begnügt sich damit, ihn, wie ein sparsamer Lebemann, zu wenden.

Wo ist ein Gesellschaftslustspiel? Man hat einen Preis auf ein Gesellschaftslustspiel gesetzt. Man hätte vorher einen Preis auf die Gesellschaft setzen sollen. Wo ist eine Gesellschaft? Ohne Gesellschaft kein Gesellschaftsstück.

Die meisten der eingereichten Gesellschaftsstücke spielten in der Gesellschaft von Verbrechern. Womit kein Rückschluß auf die gesellschaftlichen Zustände der Zeit geschlossen werden soll.

Eines spielte in Bankkreisen. Aber man merkte den Unterschied nicht.

Der Verbrecher ist salonfähig geworden. Und der Salon, wenn's das noch gibt, vice versa. Wallace auf der ganzen Linie!

Aber das kann doch nicht das ganze volle Menschenleben sein. Die Gentleman-Einbrecher in allen Ehren: aber es muß doch noch andere Einbrecher und vielleicht sogar andere Gentlemen geben.

Man möchte den Lustspieldichtern gern helfen. Erstens, weil man allen Menschen helfen soll, und zweitens, weil es die Ärmsten der Armen sind. Es ist schwer. Man traut sich nicht recht. Es sind ja auch meistens zwei gegen einen.

Sie suchen sich am liebsten die beliebtesten Schlagworte aus und glauben damit aktuell zu sein. Sie halten die Aktualität an sich bereits für einen

Witz. Das ad absurdum geführte Schlagwort ist kein Lustspielstoff. Der Kampf gegen Gänsefüßchen reicht gerade für einen Artikel. Die Opfer von Schlagwörten sind keine Menschen, weder typische noch individuelle, sondern bestenfalls Leser. Lesen ist keine Bühnenfunktion.

Die Schlagworte sind immer wieder literarische Schlagworte und die Schlagwörterlustspiele immer wieder Literaturlustspiele. Und das Literaturlustspiel, das abgebrauchteste von allen, interessiert Literaten am wenigsten und das andere Publikum, das angeblich zahlende, gar nicht.

Wie wäre es, wenn die Lustspieldichter einmal statt des Lesens auf eine andere Quelle des dichterischen Schaffens kämen? Zum Beispiel auf das Sehen. Wie wäre es, wenn sie einmal auf den Einfall gerieten, sich das Leben, statt es zu lesen, mit eigenen Augen ein wenig aus der Nähe zu besehen?

Machen wir, lautet die Antwort. Gehe ich nicht alle Abende, natürlich nur zu Studienzwecken, in alle Bars? In alle Tanzdielen? Fragen Sie meine Frau, die sich darüber aufregt und bereits anfängt, eifersüchtig zu werden! In die Kabaretts, Gott sei's geklagt? Zum Sechstagerennen? Sehr interessant, direkt psychologisch, aber keine Handlung. Bin ich nicht Stammgast in allen Strafprozessen in Moabit? Oh, was das Leben anlangt, das kenne ich. Aber Lustspielstoffe habe ich noch keinen darin entdeckt.

Aber das ist es nicht, was ich meine. Das Leben,

das heißt nicht: die Bar. Und heißt auch nicht: Moabit; oder das Sechstagerennen. Sondern alles, was den ganzen Tag über rings um einen in der Nähe geschieht, in der Straße, im Nachbarhaus, in der Nachbarwohnung. Und wenn es die eigene Frau wäre. Wenn man einmal anfängt, die Augen aufzumachen, dann besteht das ganze Leben aus nichts als aus Lustspielstoffen.

Es gibt nämlich nur einen Lustspielstoff: die Schwächen der Zeit. Die Zeit hat doch welche? Oder nicht? Man sieht ja die Zeit vor lauter Schwächen nicht. (Was, nebenbei bemerkt, von allen Zeiten gilt.) Das Beste an der Zeit sind ihre Schwächen. Wenigstens für den Lustspieldichter. Sie müssen es sein, denn er lebt ja davon. Und es handelt sich nur darum, die repräsentativsten herauszufinden.

Eine ist die Politik. Die Politik ist eine Schwäche der Zeit. Die schwache Politik ist wieder eine Schwäche der Politiker. Jedenfalls muß die Ansammlung so vieler Schwächen kräftigste Lustspielwirkungen hervorrufen. Leider nur selten ausgenutzte. Volle Häuser und nicht nur ihre Balken würden sich biegen, wenn das „Hinter den Kulissen der Politik" sich vor den Kulissen des Theaters abspielte. Und dabei wäre eine Gelegenheit, alle die guten Komödianten, Versteller und Brunnenvergifter der ältesten Schule wieder einmal ausgiebig zu beschäftigen.

Eine andere Schwäche der Zeit ist die allgemeine Automobilbesessenheit. Eine abendfüllende Modenschau der lächerlichsten Eitelkeiten und Snobismen. Dabei die erregendsten Situationen, eine Handlung voll von Spannungen und Pannen. In der Automobilindustrie vermute ich ungeheure Kräftereservoire aller menschlichen Schwächen. Gibt es ein klassischeres Lustspielmotiv: man glaubt zu schieben, und es wird geschoben? Ich finde, die Automobilindustrie ist überhaupt nichts anderes als ein Lustspielstoff.

Aber ein Lustspielstoff ist noch kein Lustspiel. Und so sind auch Politik und Automobilindustrie noch keine Lustspiele, sondern die Politik ist ein Geschäft und die Automobilindustrie die heilige Sache des Volkes — nein, ich habe schon wieder die Begriffe verwechselt, die Politik ist die heilige Sache und die Automobilindustrie ein Geschäft —, wenigstens halten wir alle, die wir keine Automobilfabrikanten sind, sie dafür. Und erst der Lustspieldichter, der auto- und autoritätslose Autor, dieser verwegene, frivole und frechwitzige Bursche, der so respektlos ist, keinem Lügner seine Lüge zu glauben, wäre imstande, aus dem Geschäft ein Lustspiel und aus dem Lustspiel sogar ein Geschäft zu machen.

Wenn er dazu imstande wäre!

Die Schwächen der Zeit allein genügen nicht. Aus ihnen muß der Autor seine Stärken ziehen.

Der unbeteiligte Beobachter seiner Zeit ist gerecht, ist milde, aber nicht stark. Mit der dichterischen Objektivität schafft man die satirische, aggressive Zeitkomödie nicht. Dazu gehört Angriff, Ingrimm, Impetus. Wer allzuviel versteht, verzeiht zuviel. Noch gibt es zuviel Unverzeihliches in der Zeit. Es gibt noch Richter in Preußen, rechtsgewandte, rechts gewendete, ein Reichsgericht im Reich: warum schweigt das Gericht auf der Bühne? Ein Autor muß die Schwächen seiner Zeit kennen; gründlichst, wie wenn sie seine eigenen wären; aber er muß sie nicht bloß kennen, er muß sich ehrlich über sie ärgern; wie man sich nur über Schwächen ärgert, unter denen man persönlich leidet. Aber dann doch auch wieder nicht so ärgern, daß ihn der Ärger schwach macht. Er darf die richterliche Überlegenheit oder, was dasselbe ist, seinen Humor nicht verlieren. Denn nur der Angriff des Humors ist produktiv. Aber auch der geht ohne eine gewisse monomane Besessenheit nicht, die einem jedesmal die eine Schwäche der Zeit als ihre eigentliche erscheinen läßt: diesmal hab' ich's; diesmal habe ich die repräsentativste von allen Schwächen entdeckt, die aller Übel Wurzel ist. Beim nächsten Lustspiel wird ihm dann, mit derselben monomanen Besessenheit entdeckt, schon eine andere repräsentativste Schwäche einfallen. Denn die Zeit ist, Gott sei Dank! unerschöpflich an Schwächen.

Beides: die gereizte Besessenheit des persön-

lichen Erlebens und der weltüberlegene Humor war in allen großen Meistern des Lustspiels, Kennern der menschlichen Schwächen und Geißlern ihrer Zeit, gleich wirksam: so war Aristophanes, so war Molière, so war Nestroy und so war Courteline.

Also die Schwächen wären das wenigste, erwidern die immer noch verlegenen Lustspieldichter; die wissen wir. Aber was uns fehlt, ist der eigentliche Lustspielstoff: die Handlung.

Das ist nämlich der große Irrtum: daß jene Schwächen, die ihr Hauptthema sind, und die Handlung zweierlei seien; daß man unbedingt das Hauptthema in irgendeine Handlung hineinstellen muß, die man dazu erfindet und die im Grunde mit dem Hauptthema nichts zu tun hat.

So machen sie es alle, und das ist der Grund, warum wir nur Situationslustspiele, aber keine Charakterkomödie und keine Zeitsatire haben. (Mit wenigen Ausnahmen.)

Schwächen und Handlung sind eins. Die Schwächen sind schon, sind eben die Handlung.

Eine wirkliche Handlung läßt sich nicht erfinden, braucht nicht erfunden zu werden, kann nicht erfunden werden. Sie ist da, muß sich aus der jedesmaligen Besonderheit der menschlichen Schwäche, um die es sich handelt, mit zwingender Logik, in einfachster Notwendigkeit von selbst ergeben.

Es gibt nur eine Lustspielhandlung: das Mißglücken des Versuchs, die menschliche Schwäche,

die menschliche Natur zu ändern. Sie läßt sich nicht. Der Mensch ist unverbesserlich. Und wenn er auf alles verzichten muß, auf seine Schwäche verzichtet er nicht. Er hat offenbar nichts Besseres.

Er weiß es nicht immer. Je weniger er darum weiß, um so reicher und amüsanter die Handlung, ihn zu ändern, und um so mehr freuen sich die als Publikum organisierten Andern, daß er unverbesserlich ist.

Leider gilt dasselbe von den Lustspieldichtern. Nur wissen sie es auch nicht. Trotzdem rate ich, aus den oben angeführten Gründen, davon ab, sie als Lustspielstoff zu verwenden.

Natürlich gibt es nationale Verschiedenheiten. Natürlich sind die Künste deren lebendigste Inkarnationen und wurzeln in den Differenzierungen der Völker und Rassen. In ihrer Gegenüberstellung liegt eine Welt von Reizen: und ebenso, wie sich daraus das Kunstverständnis erhöht und vertieft, schärft die Kunst unser Ohr für nationale Eigenart. Humor und Komik leben von nationalen, ja sogar von lokalen Besonderheiten.

Aber aus dieser Existenz etwas anderes folgern zu wollen als den Ruf zu Verständnis und Liebe: geistige Zollschranken zu errichten, eine künstliche Absperrung zu verlangen, Konkurrenz zu unterdrücken, wie dies in einer in Kunstdingen so gern „gelben" Presse häufig geschieht, ist nicht bloß engherzig und borniert, sondern barbarisch und kunstfeindlich.

Das Theater aber braucht Freizügigkeit. Vollständige, ohne Grenzen, ohne Schranken. Immer wieder Zufuhr neuer Kräfte, frische, neue Winde, immer wieder Fühlung und Berührung mit der ganzen Welt.

Das Theater will ein Weltbild geben. Die ganze Welt will es umspannen. Es hat den Drang zur Vollständigkeit und Komplettheit. Und darum sucht es nach immer neuen Milieus und nach den Leidenschaften der neuen Milieus. Oder wenigstens nach

neuen Zeichen und Gebärden der Leidenschaft. Es braucht neue Temperamente und Individualitäten, neue Dichter und Schauspieler. An ihnen hält es sich warm und jung. Was schadet's, wenn sie aus der Fremde, aus der Ferne kommen!

Es gibt kein Volk, und sei es noch so klein und politisch bedeutungslos, das nicht einmal seinen dramatischen Tag erlebt. Und dieser Tag gehört der ganzen Welt. Gerade in den kleinen Völkern, in denen, die lange stumm gelebt und wortlos gelitten haben, wühlt soviel Verhaltenes, Aufgespeichertes, Merkwürdiges, das einmal ans Licht will. Eine derartige Explosion ist oft furchtbarer, in der Form wie im Temperament, als die erstarrten Künste alter Kulturnationen.

Eine solche Explosion können Werke, können auch Menschen sein. Nach ihnen verlangt die Bühne. Sie führen uns frisches Blut zu, rütteln an unserer Ruhe, zwingen die alten, erstarrenden Kräfte, selbst wieder jung zu werden und sich um neue Zeichen, neue Gebärden, neue Formen zu bemühen, zeigen uns neue Menschlichkeiten. Neugier und Gier nach Neuem aber ist das Lebenselement des Theaters. Vielleicht nur deshalb, um immer wieder seine alte Lieblingsthese zu beweisen, daß es, unter allen wechselnden Formen der Menschlichkeiten, überall auf der Welt nur ein und dieselbe Menschlichkeit gibt.

Die moderne Operette

Eine geistesgeschichtliche Untersuchung

Die Bestimmung einer modernen Operette aus dem geistigen Leben der Gegenwart stellt den streng wissenschaftlichen Forscher, der in freiwilliger Askese auf den ganzen Apparat von biographischem und anekdotischem Material verzichten muß, vor geradezu unüberwindliche Schwierigkeiten.

Wir haben uns die Aufgabe gesetzt, die Kunstform der Operette, von allem persönlichen Klatsch und Wust befreit, so groß auch die Verführung dazu, schon allein durch die Mittelpunktsfigur der Operettendiva sein mag, in ihrem reinen intellektuellen So-sein darzustellen, in aller gebotenen Bescheidenheit ähnlich, wie es großen Vorbildern mit Goethe und Rembrandt gelungen ist.

Wir wissen, in aller Bescheidenheit, daß es nicht gelingen kann. Denn Goethe, Rembrandt, Bismarck in ihren geistigen Inhalten darzustellen, ist ein Kinderspiel dagegen, nicht als ob die geistigen Inhalte der Operette um so vieles reicher wären, sondern weil wir es bei jenen Großen mit nur je einer Persönlichkeit zu tun haben, wer aber zählt die geistigen Väter einer Operette! Da sind zwei Librettisten, innig gesellt und gleicherweise bewandert in der französischen Schwankliteratur, wie gründlich belesen in den älteren Jahrgängen der „Fliegenden Blätter", und diese zwei gesellen sich meistens einen dritten für die Couplettexte zu und mitunter

noch einen vierten, nur für die Refrains der Couplettexte; und ein Komponist, der seinerseits eine stattliche, allerdings ungenannte, wenn auch nicht unbekannte Reihe geistiger Väter in Anspruch zu nehmen nicht umhin kann. Da nehme ich's doch lieber mit dem einen Goethe auf als mit dieser kleinen Armee von Arbeitsteilern und Fließarbeitern.

An dem Kunstgebilde, das moderne Operette heißt, sind bekanntlich alle Wissenschaften beteiligt, freilich in einer eigenen Art. Ihr Assoziationsmaterial ist ungeheuer, man kann schon sagen, enzyklopädisch, aber sie apperzipiert es, verwandelt es aus der spezifischen Natur der ihr eigenen geistigen Kräfte. Es gibt eine *Geographie* der Operette, eine ganz eigene Geographie der Operette, und sie ist ganz anders als jede andere Geographie. Für sie ist die Erde eine Ellipse, mit den zwei Brennpunkten auf dem Balkan und in Paris und in tangentialer Berührung mit Amerika, Nord und Süd, das einen Onkel oder sonstwie milliardenschweren Herrn zu liefern hat. Der Balkan ist ein Operettenbalkan, Paris ist ein Operettenparis, und die amerikanischen Dollars sind leider Operettendollars. Auf diesem Balkan, der nicht so sehr unter Breitegraden wie unter den weniger geraden Breiten einer komischen Alten zu schwitzen pflegt, hat sich die Operette, ganz wie Napoleon, aus dem Nichts ein nie dagewesenes, ideales Illyrien geschaffen, das in der Operette dieselbe Rolle spielt wie die

Utopia des Thomas Morus, der Sonnenstaat des Campanella, das Phalansterium des Charles Fourier und Bellamys Zukunftsstaat in den Träumereien der Staatsutopisten, ohne daß ich eine direkte Beeinflussung nachweisen könnte; wir wollen lieber eine Ideenfiliation annehmen. Illyrien hat eine durchaus friedlich gesinnte Räuberbevölkerung, die aber nicht wie in der balkanischen Wirklichkeit in Komitatschis, sondern in Chören mit der gleichen Anzahl männlicher und weiblicher Chormitglieder organisiert ist und sich vom rechtzeitigen Erscheinen bei Aktschlüssen nährt. Sie zeichnet sich durch tadellose Disziplin und gymnastisch-rhythmisch exakte Uniformität der Armbewegungen beim Halten und Schwenken leerer Trinkbecher zum Zwecke der Absingung von Trinkliedern aus (Sitten, wie sie die moderne Ethnographie in ähnlich unverminderter Reinheit bei den Papuas von Neuseeland wohl kaum beobachtet haben dürfte). Die einzige Industrie Operettenillyriens ist der schwunghafte Prinzenexport nach Paris. Allerdings scheint sich diese auch sonst durch pädagogische Strenge vielfach berühmte Stadt ganz auf die Erziehung von Balkanprinzen konzentrieren zu wollen, die sich, im Sinne moderner Austauschprinzipien, vorwiegend vermittels der Verwechslung professionell zuverlässiger Kokotten vollzieht.

In ihrer *staatsrechtlichen* Haltung steht, wie man sieht, die moderne Operette furchtlos und treu auf

dem Boden einer streng monarchistischen Gesinnung. Man darf sich dadurch nicht täuschen lassen, daß sie, wie auch andere monarchistische Gruppierungen unserer Zeit, mitunter zu dem listigen Auswege eines Scheinbekenntnisses zur republikanischen Staatsgesinnung greift, das aber meist an den unauffälligeren Stellen der Coupletsrefrains versteckt wird, wo es nur von einem, allerdings dem entscheidenden Teile der Presse entdeckt werden kann. Wenn also die Operette in ihren komischen Partien auch scheinbar die Auswüchse einer liebedienerischen Servilität geißelt, so ist sie doch als die letzte Zufluchtsstatt streng legitimistischer Anschauungen anzusehen, die mit Vendeer-Kühnheit das dynastische Vorrecht auf die weiblichen Teile der unteren Volksschichten verfechten, und wirkt so erhebend und erzieherisch zugleich.

Privatrechtlich ist die Operette nach dem Grundsatze: Pater semper incertus schwer zu fassen und entzieht sich mit Hilfe des berühmten § 51 allen Paragraphen des BGB.

Inwieweit sich in der inneren Struktur der Operette, im Schichtenbau ihrer geistigen Agglomerate die analoge Entwicklung der *Geologie* widerspiegelt, ist unschwer zu erkennen. Auch hier stehen sich neptunistische und plutonistische Anschauungen, Evolutions- und Katastrophentheorie gegenüber. Wer je die elementare Eruption tenoristischer Leidenschaft im Alluvium des zweiten Aktfinales

erlebt hat, der wird, wenn er nicht gerade geistig selber in der Kreide sitzt, über die vulkanische Natur dieser anorganischen Formation nicht im Zweifel sein, woran auch die antediluvianische Herkunft der Komiker-Extempores nichts ändern kann.

Der *Weltgeschichte*, die es sich zu ihrer vornehmsten Aufgabe gemacht zu haben scheint, die Operette mit Stoff zu versorgen, wohl weil sich hier der gangbarste Weg bot, zur Kenntnis auch der breiteren Volksschichten zu dringen, steht der historische Librettist mit einer bewunderungswürdigen Souveränität und Freiheit gegenüber. Er beharrt darauf, daß sich Napoleon in die Tochter des Papstes verliebt hat, und läßt sich das nicht ausreden. „Erstens", sagt er, „könnt ihr mir viel erzählen! Wie soll ich das denn kontrollieren? Zweitens: wenn Napoleon sich nicht in sie verliebt hat, so hätte er sich eben in sie verlieben sollen; es ist sträflich von ihm, ja sogar politisch höchst unklug, daß er sich nicht in die Tochter des Papstes verliebt hat; zwischen zwei solchen Weltmächten muß doch auch menschlich eine Beziehung hergestellt werden. Und wenn Napoleon das unterlassen hat, tue ich's eben, weil mir sonst der Tauber die Partie nicht singt. Und drittens: wozu ist denn die Musik da? Man hört's ja doch nicht." Wer weiß, ob er nicht recht hat! Ob nicht doch Napoleon die Tochter des Papstes geliebt hat! Wenn er's so hartnäckig glaubt, werden es ihm

auch die Leute glauben, und zum Schlusse behält er recht, und der Librettist denkt, in einem höheren Sinne, historischer als die Weltgeschichte.

Die Operette hat natürlich eine *Weltanschauung*. Ich zweifle nicht, daß jeder Librettist und jeder Komponist seine eigene Philosophie hat, aber die meine ich nicht. Ich meine die eingeborene Philosophie der Operette. Sie ist sittlich. (Die Ausnahme des ehelichen Seitensprungs bestätigt die legitime Regel der sittlichen Weltordnung.) Sie ist idealistisch. Sie ist optimistisch. Sie glaubt an den Sieg des Guten und Wohlhabenden. Sie glaubt an die Versöhnung der sozialen Klassen durch das Sakrament der Verlobung. Ihre weltanschauliche Einstellung ist des ferneren konservativ. Sie typisiert immer noch, durchaus dualistisch, in den uralten Kontrasten und ewigen Antithesen: des langen mageren und des kleinen dicken Komikers; der sentimentalen Liebhaberin und der, immer noch, munteren Soubrette; des seriösen und des Buffo-Liebespaares. Sie zeichnet schwarz und weiß, gut und böse. Das Gute ist immer bildschön, schon durch sein Kostüm, das Böse immer komisch; das Gute singt, und das Böse ist verurteilt, *die* Prosa zu sprechen.

Es ist der strenge Formwille der Zeit, der sich die Kunstform der modernen Operette gebaut hat, und eine *stilanalytische* Untersuchung müßte ergeben, daß hier nicht die Willkür einzelner Großen, sondern die Zeitpsyche selber subkutan am

Werke war, sich aus ihrer tiefsten metaphysischen Notwendigkeit das ihr organische Gehäuse zu bilden. Wie wir oben gezeigt haben, sind es nicht die Zeitinhalte, die äußerlich sich in die Operette ergießen, sondern ihr tanzendes, charlestontanzendes, jazzbegleitetes Unterbewußtsein. Spiralig entwickelt es sich aus der Gemeinschaftsgesinnung der Anfangschöre durch die Kette individualistischer Tanzduette zur erhöhten Gemeinschaft der Aktschlußchöre, und der dritte Akt steigert dionysisch-verwirrend alle Entwirrungen zur wundervollen Sinnlosigkeit einer allgemeinen Tanzerei. Keine gotische Kathedrale drückte Sehnsucht ihrer Zeit unmittelbarer und symbolischer aus.

Textkritisch wird das Operettendeutsch wohl weniger den Germanisten als die *vergleichende Sprachforschung* inklusive die Orientalisten interessieren, weil sich hier allmählich eine babylonische Sprachverwirrung aus den Jargonen aller Bars und Sportplätze der Welt entwickelt hat. Doch wird auch der *Psychoanalytiker* nicht ganz daran vorübergehen können und namentlich in den witzigen Partien manchen Stoff zu ergiebigen Studien über Infantilismus finden. Das bloße faszinierende Vorhandensein des Operettentenors als inspirierendes Fluidum genügt wohl nicht zur Erklärung.

Was sonst noch etwa an Musik vorhanden sein sollte, muß der älteren *Musikgeschichte* und *Neumenforschung* überlassen bleiben.

II. SCHAUSPIELER

Zur Typologie der Schauspielerin

Vor vielen, vielen Jahren gab es am Wiener Burgtheater eine wunderschöne, junge Schauspielerin, die hieß Josefine Wessely. Sie hatte mit ihrer schönen Stirn, der leichtgebogenen, feinen Nase, dem regelmäßigen Linienschnitt von Augen, Mund und Kinn, das edelste Profil, die reinsten Züge, das zarteste Inkarnat; dazu ein dunkler, sanfter Blick; eine schlanke und mädchenhafte Erscheinung von einer weichen, stillen Anmut in Haltung, Gang und Gebärden, und ein warmer, lieber, manchmal unsäglich süßer Ton. Sie war gewiß keine bedeutende Schauspielerin, gar nicht dämonisch und kaum das, was man interessant nennt: aber sie war eine reine und echte Natur, schön und wahr zugleich, erfreulich und rührend zugleich, von einer tiefen Innigkeit und Innerlichkeit des Gefühls. So spielte sie die Gretchen und Klärchen, Julia und Desdemona, Luise und Thekla, Emilia Galotti und Hero, und man kann sich diese Mädchengestalten kaum mädchenhafter, lieblicher und beseelter denken, als wie die Wessely sie spielte. Sie starb sehr jung; noch ehe der Versuch eines Überganges zu andern

Rollen, reiferen, frauenhafteren, komplizierteren, und zu andern Gefühlskomplexen sie über das Mädchenstadium ihrer schauspielerischen Entwicklung hinausführen konnte. Um so stärker verwuchs ihr Bild mit dem Bild ihrer Rollen. Noch viele Jahre lang suchte das Burgtheater nach einem Ersatz für sie. Und so schuf allmählich die Erinnerung an sie einen ganz bestimmten Typus: den fast zur Legende gewordenen Wessely-Typ; die Sentimentale. Eine Nachfolgerin hat sie nie gefunden.

Es ist, merkwürdigerweise, als ob dieser Typus, der einem als der selbstverständlichste erscheint, verlorengegangen wäre. Es gibt alle denkbaren Abschattierungen von Frauenmöglichkeiten auf der Bühne: nur die jugendliche Sentimentale nicht mehr. Dabei gibt es doch die Rollen noch immer. Und sie sind immer noch die schönsten, besten und dankbarsten.

Und wenn es den Typus noch gibt, will kein Direktor von ihm etwas wissen. „Zu bürgerlich", sagt er, „zu einfach, nicht heutig, nicht rassig, nicht interessant genug." Und läßt sie, wie die zarte Carola Toelle, die französischen Kokotten spielen.

Als wenn es etwas Uninteressanteres gäbe als das Interessante. Und Abgebrauchteres.

Die Sorma war, wenn sie auch zuerst manche Rollen des Faches spielte, nie das, was man eine Sentimentale nannte. Ihrer Art, zu sein, war zu viel herzhafte Festigkeit, zu viel Humor der Schalkhaf-

tigkeit, und aus diesem heraus zu viel weibliche Überlegenheit beigemischt, als daß sie bei dem Mädchen, das nur reines Gefühl ist, stehenbleiben konnte. Ihre Mädchengestalten trugen bereits den Umriß der jungen Frau, der jungen Mutter. So entzückend ihr Anfang gewesen sein muß, es war doch nur Anfang und Vorbereitung zu dem Eigentlichen, das erst kommen sollte und in dem sie sich ganz erfüllte: zur liebreizenden Frau und zur vollendeten Dame. Im Typus der Dame, in des Wortes edelstem Sinne, mit der letzten Noblesse der Haltung und des Herzens, mit dem instinktsicheren Takte weiblichen Verständnisses und hingebender Feinfühligkeit erreichte sie die künstlerische Reife und Höhe, um Vorbild und typenbildend zu werden. Im Bilde der Dame wird die Sorma in der Erinnerung weiterleben.

Die stärkste Umwandlung erfuhr die Sentimentale durch Lucie Höflich. Man kann wohl sagen, daß sie den Typus endgültig überwunden und gesprengt hat. So mädchenhaft, so märchenhaft sie mit ihrer glockensilbernen Stimme, mit dem weichzarten Ton und mit der hellen Sonne ihres Goldhaars wirkte, war ein solcher Unterton von Dämonie, eine solche Ahnung von verhaltener, mühsam gebändigter Leidenschaft, von Schicksal, Sünde und Hölle in der Art, mit der sie Luise und Gretchen, Emilia Galotti und Melisande spielte, daß an Stelle einer typischen gefühlvollen Opferseligkeit die

ganze Tragik des Geschlechts an diesen Mädchengestalten sichtbar wurde. Aber daneben war noch etwas in der Höflich, das vom Höflichtypus nicht zu trennen ist, heiter in der Franziska und in ihren Anzengruberrollen, tragisch und bis in die Passivität hinein gefährlich revolutionär in der Rose Bernd und in ihren Tolstoirollen: etwas Starkes, Saftiges, Volkstümliches, die Erbschaft der Else Lehmann. In dieser Richtung vollzieht sich ihre zu letzten Höhen tragischer Menschlichkeit führende Entwicklung.

Menschen, die, fast unbewußt, aus solchen Tiefen schöpfen wie die Höflich, wird ihre Kunst nicht leicht. Ein schwerer, sich stets erneuernder Kampf mit der eigenen Schwere, mit den Hemmungen der Schamhaftigkeit, von dem die Selbstverständlichkeit der gewordenen Leistung nichts ahnen läßt. Aber in dieser Schwere, in dieser Schamhaftigkeit liegt die Wurzel ihrer Kunst und ihrer tragischen Kraft.

In der Nachfolge der Lehmann steht neben der Höflich, ohne die tragische Dämonie der Höflich, aber auch sie ganz Natur, ganz Schlichtheit und Wahrheit, ganz Gefühl Käthe Dorsch, wie geschaffen, das Mädchen und das Weib aus dem Volke zu spielen. Wie von selbst, in unmittelbarer Ursprünglichkeit, quillt Güte, Herzlichkeit, Frische, Fröhlichkeit, Leid, das ganze weibliche Gefühl und Erlebnis, aus ihrem lieben, ungebrochenen und un-

komplizierten Wesen, so schöpferisch, daß es fast begreiflich wird, wenn sie ihr Talent meistens in der Freiheit des niedrigeren Genres verschenkt, statt sich durch die strengeren Gegebenheiten der großen Aufgaben ihres Faches binden zu lassen. (Was sie, nebenbei bemerkt, mit niemand geringerem als mit Mitterwurzer gemein hat.) So kann man heute schon von einem Typus Käthe Dorsch sprechen, wenn auch die Dorsch-Rollen erst kommen werden.

Apropos niedrigeres Genre: es gibt eine geniale Schauspielerin, die die kompliziertesten und pikantesten Damenrollen spielen könnte, aber in der Operette spielen muß, weil es keine Damenrollen gibt: Fritzi Massary.

Das Erbe mancher Sormarollen (Minna, Porzia) hat Else Heims angetreten, aber auch sie mit einem starken Schuß Else Lehmann im Blut, fest, volkstümlich, humorhaft und mit dem resoluten Mutterwitz gesunder Frauenhaftigkeit. Helene Fehdmer, einem deutschen Typ der Dame am nächsten, hat allzufrüh ins Mütterliche abgedankt, vielleicht auch sie deshalb, weil die Aufgaben ihrer Art aufhörten.

Und wie die Sentimentale verschwunden und an ihre Stelle das wissende Mädchen von heute getreten ist, an die Stelle des ahnungslosen Mädchens, das nur reines Gefühl war, das unter der Tragik seines Geschlechtes leidende, von Fleisch und Blut,

mit Nerven, in seinem Milieu, ob Dame oder Kind des Volkes, bestimmt, revolutioniert, individualisiert, so sind auch die Heroine und die Naive verschwunden. Es gibt die monumentalen Frauen nicht mehr, mit der großen klassischen Linie, mit der statuarischen Haltung, dem majestätischen Gange und dem großen Pathos der Leidenschaft in der Geste und im Orgelton der Stimme. Es gibt die Wolter, die Poppe, die Klara Ziegler nicht mehr, und Adele Sandrock holt mit derselben genialen Intuition, mit der sie früher die Heroinen spielte, aus dem tiefen Humor der Pathetik stärkste komische Wirkungen. Und es gibt die naiven kleinen dalbrigen Gänschen und Backfische nicht mehr, die früher in den Lustspielen herumtrippelten und kicherten und nicht wußten, wo Gott wohnte und was ein Leutnant ist.

Die Naive von heute ist ein kluges, vernünftiges, klares, besonnenes, sachliches und sicheres Geschöpf, das genau weiß, was es will, und mit Energie sich und sein Wesen durchsetzt. Dabei hat es nichts von seinem Scharm und seiner fröhlichen Mädchenhaftigkeit verloren. Mit einem Wort: Grete Mosheim.

Oder ist völlig ins Gegenteil von Naivität umgeschlagen: in den Typus, den man, höflichkeitshalber, noch Demivierge nennt. Die Funktionen, die früher mit den lustigen Verblüffungen durch holde Ahnungslosigkeit die Naive, die muntere Liebhabe-

rin, die Lustspielsoubrette ausgeübt haben, sind jetzt, mit umgekehrten Vorzeichen, auf das neue Fach des wissenden Kindes übergegangen, auf das frühreife, abgebrühte, aus Illusionslosigkeit und Neugier verwegen gemischte und manchmal auch ein wenig hysterische Weltstadtkind, dem nichts heilig und wenig Menschliches mehr fremd ist. Else Eckersberg, Erika von Thelmann, Roma Bahn, Blandine Ebinger vertreten, manchmal auch mit dem Mut zur Groteske, diesen heutigen Typ, in allen Varianten, von der Pikanterie der mädchenhaft unerfüllten jungen Frau über den burschikosen Flapper aus Amerika bis zur lasterhaften Proletariertochter. Sie kommen alle von der Lulu her, ob sie nun die Shawsche Kleopatra spielen oder die Wendla, das Lieschen in der „Wupper" oder die Girls in den amerikanischen Lustspielen. Und das volkstümliche Element, mit dem hysterischen gepaart, manifestiert sich in Franziska Kinz als bäurisch ursprüngliche Leidenschaftlichkeit.

Und nun gar die Heroinen! Medeen und Sapphos, Messalinen und Agrippinen gibt es längst nicht mehr; aber welcher Schauspielerin würde es heute noch einfallen, die Eboli und die Milford, Shakespeares Kleopatra und Lady Macbeth, die Penthesilea, die Judith oder die Iphigenie als Heroine aufzufassen! Als Tilla Durieux zum erstenmal ihre Milford und ihre Eboli spielte, ganz von der heroischen Schablone weg, schlank, mädchenhaft, mit

der Beauté du diable, fast als Salonschlange, und jedenfalls so der Wahrheit des Favoritinnentypus näher als jene massiven Damen von Anno dazumal, wirkte es fast wie eine Revolution. Die ihres Heroismus entkleidete Heroine rutschte von da ab in das seit Duse und Sarah Bernhardt, Réjane, Désprez und Odilon bei allen guten Schauspielerinnen beliebteste Fach der interessanten Rollen über.

Das Fach der interessanten Rollen hat es wohl immer gegeben. Aber ihr bestimmtes Orska-Parfüm haben sie erst in unserer Zeit bekommen. Wer mag entscheiden, was hier Produkt der Zeit und was Wirkung dieser suggestiven Schauspielerin war! Der Orska-Typ existiert nunmehr, in den Stücken und im Leben. Vom Heroischen freilich hat er nicht viel übrig behalten.

Für die Umwandlung der Heroinen und ihrer natürlichen Fortsetzung, der Heldenmütter, zeugt nicht zum mindesten die große Kunst der Bertens, sowohl nach der menschlich-mütterlichen wie nach der geistreich-konversationellen Seite hin, nach der damenhaft-mondänen Seite Hermine Körner, nach der elementaren und volkstümlichen (bis auf einige Seitensprünge) Agnes Straub, nach der rassigen Maria Fein und nach dem weiblichen Charakterfache die Koppenhöfer.

Das schließlich alles in sich begreifende Charakterfach hat auch die liebe, gute komische Alte verschlungen: die mütterliche Frieda Richard, die

Grüning, die Wangel, die Senders und die Werbezirk und die genial groteske Valetti reichen mit ihrer kühnen Phantastik und scharfen Charakterisierungsgabe weit über die Grenzen der altmodischen und konventionell verschwommenen Altfraulichkeit hinaus. Im Charakterfach landeten von der Liebhaberin her Elsa Wagner, von der Soubrette die Terwin und die Wüst.

Eine jüngere Generation fing gleich mit dem Charakterfach an. Gerda Müller spielte, leider nur kurze Zeit, ihre Liebhaberinnen bereits als Charakterrollen. Helene Weigel entwickelte, mit einer bei ihrer Jugend erstaunlichen Schärfe und Unerbittlichkeit der Charakteristik, eine Spezialbegabung in der Darstellung des proletarischen und des leidenden Weibes.

Es liegt in dem so reizvollen Wesen der weiblichen Schauspielkunst, die durch den Zusammenhang mit dem Leben stärker bedingt ist als durch den Zusammenhang mit der Literatur, daß ihre wertvollsten Persönlichkeiten die Typen des Lebens nicht bloß wiederholen, reiner, deutlicher und repräsentativ, sondern sie vorausahnen und bestimmen. Das starke Gattungsbewußtsein der Frau, ihre unbefangene und unmittelbare Abhängigkeit von Zeit und Mode, beides in der Schauspielerin vorbildlich wirksam, befördern die Typenbildung und schaffen einen differenzierenden Gegensatz zu den Frauen der Vergangenheit von besonderer Klarheit

und Übersichtlichkeit. So steht der früheren Fachbezeichnung, die sich aus den Gegebenheiten der dramatischen Literatur ableitet: Heroine, Sentimentale, Naive, komische Alte, eine neue elastischere Typologie gegenüber, die sich auf etwa vier Grundformen reduzieren läßt: die volkstümlich Robusten, die man als den Else Lehmann-Typ bezeichnen könnte, das Fach der interessanten Rollen, das Charakterfach und das junge Mädchen von heute mit allen Schikanen; von ausgezeichneten Schauspielerinnen geschaffen, vom Leben akzeptiert und bestätigt.

Natürlich gibt es keine festen Grenzen zwischen den Typen (welche talentierte Frau hat nicht das Talent zu jeder Art von Verwandlung!), und es ist bezeichnend, daß die Frau, die vielleicht die moderne Typenbildung zuerst und am stärksten beeinflußt hat, in ihren entscheidenden Schöpfungen eine Synthese fast aller dieser Typen und ihrer typischen Eigenschaften darstellt: Gertrud Eysoldt. Sie war die erste Lulu, die erste Salome, Nastja im „Nachtasyl", Elektra, Puck, Selisette; eine kleine, aber charakteristische Welt voll interessanter Figuren, und ein kühner Entwurf zu Mädchen und Frau von heute.

Des seelischen Umwandlungsprozesses, der aus der Sentimentalen von einst das Mädchen von heute machte, wird man sich am stärksten an den beiden, übrigens fundamental verschiedenen Schauspiele-

rinnen inne, die dem Typus, wenigstens in ihrem Rollenfache, relativ noch am nächsten stehen.

Die eine ist Helene Thimig. Es ist manchmal ein schwebendes, fast singendes und wehes Zittern in ihrer Stimme, das an das Vibrato früherer Zeiten erinnern könnte. Aber jenes Vibrato ging auf sentimentale Wirkung aus; in dieser Frau ist nichts, was auf Wirkung ausgeht: sie spielt völlig in sich versunken, um jede Wirkung unbekümmert. Auch das Zittern ihrer Stimme ist nicht sentimental, sondern ihr unbewußt und ein inneres Muß. Diese Frau kann nur das, was sie muß. Sie ist in der Intensität ihres Erlebens von einer herben und strengen Wahrheit gegen sich selbst und darum auch in ihrer Kunst. Das ist das Zeitgemäße an ihr: denn dieser herbe Ernst, der sich nicht die kleinste schöne Lüge gestattet, ist wohl, mehr als alle äußerliche Aufgeregtheit und Hysterie, ein wesentlicher Zug im Antlitz der Gegenwart. Ihre andere künstlerische Eigenschaft: aus dieser ersten der unbedingten Wahrheit stammend und sie unterstützend, ist der Reichtum und die Hellsichtigkeit ihrer psychologischen Einfühlung, die bis in die zartesten Nuancen austönt. Ein solches psychologisches Ahnungsvermögen wäre vor unserer Zeit wohl kaum möglich gewesen.

Die andere ist Elisabeth Bergner. Die ist so sehr Kind dieser Zeit, als hätte die Zeit, schöpferisch geworden, sich selbst in ihr als Typus geschaffen.

Alle Ingredienzien der Zeit, wunderbar gemischt, sind in ihr: es fehlt aber auch nichts. Es ist nichts in der Zeit, was nicht in ihr, und nichts in ihr, was nicht aus der Zeit ist. Alle Gegensätze sind da: Elementares neben höchst Kultiviertem, das Hellste und das Dunkelste, der klarste Verstand und unkontrollierbares Geheimnis, Bewußtheit und Unbewußtheit, Wollen und Müssen, souveränstes Können und tausend unbegreifliche Hemmungen. Was Wunder, daß die Fülle den zarten Körper fast zu sprengen droht! Und nun ist sie ebenso, wie sie Kind der Zeit ist, Kind des Theaters: trotz allen ihren Hemmungen Schauspielerin durch und durch. Von jenem echten Schauspielertyp, der nicht bloß in der Kehle, sondern im Körper, im Blut, in der Seele erlebt, von jenem Schauspielertyp, dessen Leben die Improvisation ist, Improvisation des Körpers, des Blutes, der Seele. Und so ist es, als hätte auch das Theater sich in der Bergner sein Gleichnis und seinen Typ schaffen wollen. Trotz allen Hemmungen.

Um von unserm Reichtum an hervorragenden Schauspielerinnen nur die drei zu nennen: die Höflich, die Thimig, die Bergner — die Frau unserer Zeit braucht nicht unzufrieden zu sein, wenn sie sich in dieser Typologie widerzuspiegeln versucht.

Nausikaa

Bitte, das soll keine Aufforderung sein. Es ist durchaus nicht nötig, daß die Nausikaa noch einmal geschrieben wird. Weil sie schon zweimal sehr schön geschrieben wurde, einmal von Homer und einmal von Goethe, und besser würde es Zuckmayer auch nicht treffen.

Es liegt auch gar kein Bedürfnis vor, Nausikaa auf die Bühne zu bringen. Nicht als ob der Stoff etwa nicht dramatisch wäre: Unsinn! An sich ist kein Stoff dramatisch oder nicht dramatisch, der Dramatiker ist dramatisch, und wenn einer als Dramatiker geboren ist, sieht er in allem das Drama und wird ihm jeder Stoff zum Drama. Nein, sondern weil ein jeder seine Nausikaa als das Urbild einer so vollkommenen Schönheit in sich trägt, daß keine Wirklichkeit es erreichen kann, und weil wir sie alle hundertmal auf der Bühne gesehen haben, weil in jeder Mädchenfigur, die eine gute und mädchenhafte Schauspielerin spielt, unbewußt, unmittelbar etwas von der Nausikaa-Natur mitschwingt.

Denn Nausikaa ist das Mädchen an sich.

Es geht mir seltsam: immer wenn ich die Dorsch sehe, und wenn ich Helene Thimig sehe, und sogar bei Elisabeth Bergner, deren künstlerisches Klima zunächst ein anderes zu sein scheint, und selbst bei

der so klaren und besonnenen, so heutigen Grete Mosheim finde ich Züge der Nausikaa.

Und wie es nur dem absoluten Theatermenschen geht: immer wenn ich mir Nausikaa vorstellen will, muß ich an die Dorsch, an die Thimig, an die Bergner und an die Mosheim denken, und mir ist, als hätte ich sie alle schon einmal als Nausikaa gesehen.

Denn das, was sie spielen und was sie uns so süß und geheimnisvoll macht, das ist das Nausikaaschicksal. Es ist nur ganz selten in den Stücken und nicht viel häufiger in den Gelegenheiten der Rollen, aber um so stärker in ihrem schauspielerischen Da-Sein auf der Bühne.

Daß eine von ihnen, und auch sie nur wie in einem traumhaft flüchtigen Gruße des Schicksals, das erleben darf, was alle andern Mädchen nur träumen, ist damit nicht allen Mädchen ein Glückstraum von Erfüllung als Teil und Möglichkeit des eigenen Mädchenschicksals geschenkt?

Des Mädchenschicksals, das Warten ist.

Auch heute noch. Wenn es auch nicht mehr Warten auf die Versorgung durch den Mann ist. Aber das Warten auf die Erlösung durch den Mann, den einen Mann, wird nie aufhören, das Schicksalsgefühl des Mädchens zu sein.

Das vergessene Mädchenlied eines Dichters geht mir durch den Kopf. Es begann: „Wir Mädchen sitzen hinter goldnen Gittern."

Der ruhige, regelmäßige Gleichtakt des täglichen Lebens in Haus und Wirtschaft, behütet und umfriedet zwischen Eltern, Brüdern und Hausgenossen, mit dem unentrinnbaren Bild der verhängten Ehe, gefürchtet und erhofft zugleich, der nächtliche Traum, unschuldsvoll und erregend zugleich, die Gespielinnen, die Vertraute, und das fröhliche Ballspiel, lärmend, lachend, ausgelassen und so wohltuend harmlos, fast als gälte es, Ahnungen zu verscheuchen und sich noch einmal als Kind zu fühlen: und dann, mit einem Male, das Wunder: erschreckend zuerst in seiner nackten Wirklichkeit, und dann so unglaubhaft groß und schön und göttlich, mit einem Male das völlig andere mitten im Leben, der völlig andere als alle andern. Und das Weib ist erwacht, mit allen weiblichen Regungen: das Kind ist weg, Scham meldet sich, verwirrend und beglückend zugleich, und weibliche Fürsorge, weibliche Klugheit, weibliche List nimmt, mütterlich bereits, den Fremden, nicht mehr Fremden, an der Hand und weist ihm die Wege des Taktes und der Besonnenheit, ganz bereits auf seiner Seite gegen die Eigenen, aber in gelassener Scheu das Geheimnis hütend. Und dann die erfüllte Ahnung und der Augenblick des höchsten Frauenstolzes, den einen über alle andern erhöht zu sehen, und dann noch ein kurzer Augenblick des schmerzlichen Glücks, mit diesem einen sein Geheimnis zu teilen und vor allen andern ver-

bergen zu dürfen, und dann Resignation und Verzicht, und dann der Abschied.

Was ist an diesem Schicksal, das nicht jedes Mädchen kennt? Und das nicht jedes Mädchen, in der Wirklichkeit der Wirklichkeit oder in der Wirklichkeit des Wunsches erlebt?

Nicht jede findet den einen. Fast keine gewinnt ihn. Aber jede träumt ihn. Jede sucht ihn. Jede kennt ihn. Jede erlebt ihn.

Und wie verschieden sie auch sonst sein mögen, in der ganzen wundervollen Mannigfaltigkeit ihrer Mädchenart, die Schwester Nausikaa würde keine verleugnen.

Es ist nicht ein Zug an ihr, dessen Möglichkeit sich nicht in jeder fände.

Auch in derselben Schönheit? Ja, in derselben Schönheit. Denn in der Echtheit und Innerlichkeit seines Mädchenerlebens erreicht jedes Mädchen den höchsten Grad von Schönheit. Blumen, die nicht schön sind, wenn sie aufblühen, gibt es nicht.

Wird nicht die Hausbackenste, die Nüchternste von einem Schimmer von Poesie verklärt, wenn sie zum erstenmal erlebt? Die Hemmungsloseste schamhaft vor der Wirklichkeit des erfüllten Geheimnisses? Wird nicht die Törichteste klug, die Verspielteste ernst, die Selbstsüchtigste zu jedem Opfer bereit, wenn es darum geht, dem einen zu raten, zu helfen? Und gibt es ein Mädchengesicht, das Er-

wartung, Ahnung, Traum und Geheimnis nicht verschönte?

An den Nausikaas der Bühne erscheint jeder der Nausikaa-Züge besonders intensiv verkörpert und Erlebnis geworden.

Am festesten vielleicht die Dorsch, heller im Lachen und elementarer im Weinen, und am meisten das erwachte Weib und das mütterliche. Am schamhaftesten die Thimig, den traurigen Verzicht von Anfang an vorgezeichnet in die verhalten schmerzlichen Züge des edlen Gesichts geschrieben; sie wird am scheuesten und am tiefsten das Geheimnis ihres Mädchenerlebens in sich verschließen. Am rührendsten vielleicht die Bergner, in der die hilflose Lebensangst des kleinen Vogels, der sich geborgen in die schützende Hand schmiegen möchte, den so seltsam klugen Blick der durch Warten Wissenden Lügen straft. Und am mutigsten die Mosheim, in aller Mädchenhaftigkeit klarer und besonnener der Wirklichkeit gegenüber und, noch im Abschiedsschmerz, ruhiger und undurchsichtig.

Was brauchen sie den Nausikaa-Text zu sprechen, wenn sie, immer wieder, die Nausikaa-Gestalt und das Nausikaa-Erlebnis spielen?

Unsere lieben jungen Mädchen aber, die sie widerspiegeln und die sich in ihnen widerspiegeln — haben sie sich wirklich so geändert? Ob Don Juan oder Casanova, fliegender Holländer oder

Jack der Aufschlitzer, ist's nicht immer wieder ein und derselbe „umgetriebne, vielerfahrne Mann"?

Fast jede von den armen Kleinen glaubt Lulu zu sein, und ist etwas viel besseres: Nausikaa.

Die Rolle

Die Rolle spielt die Hauptrolle am Theater. Rolle ist das Wort, das man nächst dem Wort Vorschuß am häufigsten zu hören bekommt.

Die Rolle ist das eigentliche Symbol des Theaters. Längst nicht mehr die früher bei den Vorhangmalern so beliebte Maske, die sich als Symbol für das übrige Leben viel besser eignen würde. Im Theater ist sie aus der Mode gekommen, seitdem ein jeder nur noch sich spielen will und kein Mensch mehr Maske zu machen braucht.

Die Rolle ist ein, selten mehrere Blätter beschriebenen Papieres, das man in der Tasche — meistens genügt die Westentasche — zusammengerollt zu tragen pflegt. Daher der Name. Eigentlich sollte sie die Knülle heißen, da man sie viel öfter noch dem Theaterdiener, der sie einem zugebracht, und dem Regisseur, der sie einem zugedacht hat, zusammengeknüllt vor die Füße zu pfeffern pflegt.

Der spärliche Text, mit dem diese Blätter beschrieben sind, ist noch lange nicht alles Rolle. Da

gibt es vorher noch links daneben oder drübergeschriebene, rot unterstrichene oder eingeklammerte unverständliche Satzfetzen und Satzenden, die gar nicht dazu gehören. Das sind die sogenannten Stichworte. Die bleiben. Der Rest ist zwar die sogenannte Rolle, ist aber gleichgültig, da ja schließlich doch ein anderer Text gesprochen wird. Meist wird das meiste und in jedem Falle das beste, wenn vom besten überhaupt die Rede sein kann, gestrichen.

Gerade das verwendet der listenreiche Schurke, der Regisseur, als geschickten Köder. „Der Text, der in Ihrer Rolle steht, gilt ja noch nicht. Das wird alles anders. Sie können nach den paar Worten gar nicht beurteilen, was die Regie gerade aus dieser Szene macht. Warten Sie nur ab!"

So lieblich klingt des Voglers Pfeife, bis der Gimpel in dem Netze ist. Immer wieder. Aber dieses Mal das letztemal.

Wegen dieses Fetzens Papier ist man zur Bühne gegangen.

Wenn eine Rolle aber überhaupt nichts ist, ist sie ein „wichtiger Farbfleck". Was natürlich auch nur der Regisseur zu beurteilen vermag und nie der Schauspieler. Als ob es einen Schauspieler gäbe, der zum Theater gegangen ist, um „wichtige Farbflecken" zu spielen.

Das mindeste, was man von einer Rolle verlangen kann, ist, daß sie „zentral" sei.

Es gibt zentrale Rollen, die nicht Titelrollen sind. Es gibt Titelrollen, die nicht zentral sind. Beides ist abzulehnen.

Und auch mit den zentralen, den zentralsten Rollen ist es so eine Sache.

Man kommt den ganzen Abend nicht von der Bühne weg, man hört nicht auf zu reden, man „zerspielt" sich, und dann kommt irgendein anderer, irgendeine Charge, eine Episode, spielt fünf Minuten und „kassiert ein". Es ist also jede Rolle zuerst daraufhin anzuschauen, wie die andern Rollen im selben Stücke sind.

Wenn zwei Rollen in einem Stücke einander vollkommen gleichwertig sind, ist immer die andere, die, die man nicht spielt, die bessere. Die Rolle, die man spielt, heißt: „Reifenhalter".

Man ist nur dazu da, dem andern die Stichworte zu bringen, und der andere fängt sie auf als Reifen, mit dem er zum Ergötzen des Publikums jongliert, während man selber, wie der dumme August im Zirkus, unbeachtet danebensteht und müßig zusieht. Zum Schluß springt er durch meinen Reifen, die Leute zerklatschen sich die Hände, und der Kerl zerbricht sich nicht einmal das Genick dabei!

Ich habe das letzte Wort, gewiß. Aber was habe ich davon? Wenn er wenigstens nicht das vorletzte hätte!

Für das mißtrauisch geschulte Auge des zentripetalen Schauspielers ist auch der Faust, die Mit-

telpunktsfigur der deutschen geistigen Kultur, nicht mehr als ein Reifenhalter.

„Ich bin die ewige Verstellerei, diese ewigen Chargierungen satt. Lassen Sie mich endlich einmal mich selber spielen! Lassen Sie mich den Hamlet oder einen Don Juan oder den Rosmer spielen!"

Wenn einer sich selber spielen will, meint er immer den Hamlet, den Don Juan oder Rosmer, nie den Polonius, den Leporello und den Rektor Kroll. Und doch begegnet man im Leben viel häufiger Poloniussen, Leporellos und Krolls, als dem Hamlet, dem Don Juan und dem Rosmer.

„Diese Rolle können Sie nicht verfehlen. Sie brauchen nur sich selbst zu spielen." Als ob ich deshalb zur Bühne gegangen bin, um mich selbst zu spielen!

Und tatsächlich ist dieses, sich selbst zu spielen, das schwerste und letzte und erfordert die höchste künstlerische Reife. Weil auch die höchste menschliche Reife. Sich selber spielen, wirkt nur dann künstlerisch, wenn hinter dem Ich ein menschlicher Inhalt steht. Und es ist auch technisch nichts schwerer, als diesen eigenen Inhalt ohne jedes Hilfsmittel der Chargierung auf die verwandte Figur zu übertragen. Die Hände in den Hosentaschen allein machen es noch nicht.

Verwandlung, Verstellung ist nicht bloß ein Teil der schauspielerischen Kunst, sondern ihre stärkste technische Hilfe und Erleichterung. So kommt es,

daß Schauspieler die Rollen, die ihnen auf den Leib geschrieben scheinen, oft weniger treffen als die, die sie ihrer Natur durch den Gegensatz abringen müssen. Dieses Ringen, fast ein physisches mit dem eigenen Körper, dieser Zwang zur Verwandlung treibt sie über sich hinaus und steigert sie zu Persönlichkeitswirkungen, die sie im bequemen Gehenlassen in den Geleisen der eigenen Natur nie erreicht hätten.

„Diese Rolle liegt mir gar nicht." „Um so besser werden Sie sie spielen." „Der Esel!" sagt der Schauspieler innerlich oder draußen.

Rollen, die auf den Leib geschrieben sind, werden von den Dichtern mit Vorliebe Schauspielerinnen auf den Leib geschrieben. Aber auch diese sind selten zufrieden.

„Diese Rolle ist Ihnen auf den Leib geschrieben." „Dann hat der Mann, der sie geschrieben hat, offenbar keine Ahnung von meinem Leibe."

Rollen haben ihre Schicksale. An mancher hängt der unverdiente Ruf der Dankbarkeit: ein jeder Schauspieler reißt sich um sie, und doch ist sie noch keinem gelungen. Andere sind durch jahrhundertalte Tradition als „berühmte Wurzenrollen" berüchtigt, bis der eine kommt, der sie zum ersten Male richtig spielt.

Es gibt für jeden Schauspieler die Rolle, um derentwillen er zum Theater gegangen ist. Man spielt sie entweder zu früh, bevor man ihr gewach-

sen ist, oder zu spät, wenn man ihr längst entwachsen ist. Mancher kommt überhaupt nie dazu. Und das ist sein Glück; denn wenn er sie spielte, wäre er schlecht; so bleibt ihm wenigstens seine Lebenslüge erhalten. Nicht jeder hat's so gut, daß er sich seinen Lebenswunsch unerfüllt bewahren darf.

Im Grunde sind eigentlich alle Rollen undankbar.

Die ideale Rolle ist noch nicht geschrieben worden. Die müßte eigentlich jeder Schauspieler sich selber schreiben. Auch wieder ein Schauspielerglück, daß er nicht die Zeit dazu hat! Er würde in keiner mit mehr Sicherheit durchfallen.

So lassen sie wenigstens den Hamlet gelten. Das ist die einzige Rolle, an der kein Schauspielerwunsch vorübergeht und die sich alle zutrauen. Da ist keiner zu alt oder jung, zu fett oder zu mager, zu hart oder zu weich, daß ihm der Hamlet nicht auf den Leib geschrieben wäre. Vom schrulligsten Komiker bis zur jüngsten Naiven spielen sie alle wenigstens in Gedanken mit dem Gedanken. Der Hamlet verträgt eben jede Auffassung. Nur schade, daß die Direktoren so verbohrt sind und keiner die Courage hat.

Diese einzigartige Möglichkeit, so allgemeingültig zu wirken, daß jeder sein Subjektivstes hineinzulegen vermag, macht aus dem Hamlet die Rolle der Rollen.

Denn nur Zettel der Weber, nur der Dilettant

sagt: „Laßt mich den Löwen auch spielen!“ Der Schauspieler wirft dir die Rolle des Löwen vor die Füße: er will nicht bloß brüllen, er will nur mit subjektivstem Text brüllen. Er will sich selbst brüllen.

Der schauspielerische Nachwuchs

1.

Wer geht und warum geht man zum Theater?

Wir sind, wie wir da sind, alle miteinander, vom Theater auf eine närrische Weise bezaubert, und es mag einer noch so bürgerlich sein, irgendwie lockt, reizt, beschäftigt ihn dieses rätselhafte Institut, zieht ihn an, stößt ihn ab, regt ihn auf, ob es ihm nun als eine leichte Stätte des Vergnügens, der Unterhaltung, der Erleichterung, der Betäubung gilt und als das bequemste Mittel, seine täglichen Geschäfte und Sorgen loszuwerden und zu vergessen, oder als der geweihte Tempel einer hohen Kunst, als Spiegel, Abbild und Deutung des Lebens, und als Ahnung eines höheren. Die meisten begnügen sich schließlich mit der passiven Rolle des Zuschauers, froh, einige Abendstunden angenehm auf dramatisch totzuschlagen und bestenfalls befriedigt, einen Eindruck empfangen zu

haben und etwas nach Hause zu tragen, worüber es sich weiter denken läßt. Aber selbst unter diesen sind nur wenige, die es nicht schon einmal geprikkelt hat, mit dem Theater in irgendeine Berührung zu kommen, und wenn es keine andere wäre, als daß man die Nichte des Theaterfriseurs persönlich kennengelernt hat. Diese Theateratmosphäre, die sich als eine Welt für sich mitten in der bürgerlichen Welt auftut, hat etwas so Faszinierendes, daß fast jeder einen Zipfel davon erhaschen und hineingucken möchte, und nichts reizt das Publikum so sehr, als um jeden Preis informiert zu sein und etwas vom Leben und Wesen dieses sonderbaren Volks zu erfahren, wenn man schon selbst nicht dazu gehört. Denn fast jeder hat in seiner Jugend einmal mit dem Wunsch gespielt, dazuzugehören, womöglich als erfolggekrönter, beliebter, berühmter Schauspieler, und wenn nicht als Schauspieler, so doch wenigstens als dramatischer Autor, als Kritiker oder sonst irgendwie. Kurz, am Theater hängt, nach dem Theater drängt doch alles. Ach, wir Armen!

Wir Armen! Denn es ist ein verdammt steiniger Weg, und das Ziel des Ruhmes ist weit und mit lauter Hindernissen verhängt. Und doch läßt sich keiner abschrecken, und wir sehen immer wieder lange Karawanen hoffender Pilgerscharen, immer wieder neue nach dem lockenden Ziele wandern.

Aus allen Gesellschaftsschichten und Berufskrei-

sen kommen sie, strömen sie. Die Zeiten sind längst vorbei, da das Theater als gesellschaftlich verfemt galt und ein Sammelplatz der Parias und Ausgestoßenen war. Nicht bloß die Auserwählten, die Angelangten, die Prominenten, auch die andern, alle, auch die Anfänger, die Ringenden sind nicht mehr eine Kaste für sich, sind Schauspieler nur auf der Bühne, in der Arbeit, und gehen außerhalb des Theaters ebenbürtig in der übrigen Gesellschaft auf. Das hat längst aufgehört, daß jeder, der zum Theater geht, als verlorener Sohn oder gar als verlorene Tochter angesehen wird, und der bürgerlichste Vater erzählt stolz von den ersten Erfolgen seines Kindes. Aus allen Winkeln der deutsch sprechenden Länder kommen sie, und nicht wenige auch aus dem Ausland, und alle streben sie zur deutschen Bühne, die heute die höchste Geltung hat, und alle nach Berlin als dem Zentrum der deutschen Bühne. Aus allen Bevölkerungsschichten kommen sie. Aristokraten und Proletarier arbeiten friedlich und ohne gegenseitiges Vorurteil nebeneinander, und es gibt nur ein Privileg: das Privileg des Talents. Ich kenne Diplomaten, die eine bereits erfolgreiche Konsulatskarriere dem Theater freudig geopfert haben. Offiziere, Rabbiner, Ärzte, Advokaten, Fabrikanten, Leute in angesehenen Stellungen, und werfen alles hin, weil der Trieb zum Theater stärker ist, Studenten und Studentinnen aller Fakultäten, aus Ämtern und Geschäften

entlaufen sie, und zahllose junge Mädchen dem Verkaufstisch, der Schreibmaschine, der Nähmaschine. Und alle die Frauen aus unglücklichen und manchmal auch aus glücklichen Ehen.

Viel mehr noch als früher. Der Zudrang zum Theater war immer groß: so groß war er noch nie. Dabei erschwert man es ihnen, rät ab, warnt, schildert die Verhältnisse des Berufes, die Krisen des Theaters in den schwärzesten Farben. Umsonst, es nützt nichts, sie glauben einem nicht, und keiner läßt sich abbringen. Immer wieder sagt man ihnen: „Theater hat nur für den einen Sinn, der es zu etwas ganz Großem bringt. In der Kunst gilt nur das einmalige. Wie wenige sind einmalig! Wollen Sie das Proletariat vermehren?“ Aber jeder einzelne hofft, daß er, gerade er, es zu etwas ganz Großem bringen wird, und glaubt, einmalig zu sein, und wagt den Sprung ins Ungewisse, auf die Gefahr, das Proletariat zu vermehren.

Warum? Warum zieht gerade das Theater so viele so magisch, so unwiderstehlich an? Gewiß, es liegt schon im Klang der großen Gagensummen erster Künstler eine große Verführung: und die bloße, wenn auch noch so ferne Möglichkeit, ähnliches zu erreichen, berauscht. Dann die Publizität: man kommt in die Zeitung (schon das für viele ein Glück ohnegleichen!), man wird bekannt, man hat Erfolg, man gehört dazu, zu den Leuten, die man sich zeigt, man wird sogar einmal be-

rühmt werden; der Ruhm, die verlockendste aller Verführungen, und wo ist er leichter zu gewinnen als am Theater? Schon auf einer Bühne zu stehen, fasziniert viele. Dann die Vorstellung eines freieren, ungebundeneren, unterhaltsameren, abwechslungsreicheren Lebens, mit der Aussicht auf Bekanntschaften, Verbindungen, Erlebnisse, Liebschaften, und für viele das Abenteuer des Theaters, die Stillung ihres Bedürfnisses nach Romantik. Manchen das Leben in Schönheit, in der Beschäftigung mit schönen Dingen, schönen Werken, schönen Worten, unter schönen Menschen, Farben und Musik. Und schließlich für einige wenige die einzige Möglichkeit zu leben, sich auszuleben, sich selbst zu geben, sich auszudrücken, sich zu gestalten. Das sind die Künstler, die wirklichen, die geborenen Schauspieler.

Und aus allen diesen Elementen setzt sich der schauspielerische Nachwuchs zusammen, den jedes künstlerische Theater die Pflicht, kennenzulernen, und kein anderes Mittel hat als das Vorsprechen.

2.

Das Vorsprechen.

Das Vorsprechen weckt in dem Theatermenschen ähnliche Gefühle wie das Zähnereißen in der übrigen leidenden Menschheit. Manche vergleichen es mit dem Photographiertwerden, aber denen ist

nicht unbedingt zu glauben; es kann doch keiner gezwungen werden, sein Bild in den illustrierten Zeitungen zu bewundern, wenn es ihm gar so unangenehm ist.

Der dentistische Vergleich aber stimmt bis aufs i-Tipfelchen. „Bitte, nehmen Sie Platz! Es tut nicht weh. Nur hübsch den Mund aufmachen!“ Und dann beginnt das Bohren in allen Nerven.

Nur daß es beim Theater den Zahnärzten ebenso wehtut wie den Patienten.

Und es entrinnt ihm keiner. Wer zum Theater will, muß diese Folter der Feuer- und Wasserprobe über sich ergehen lassen. Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, eine angenehmere Folter zu finden.

Die Anfänger sind die mutigsten. Sie springen hinein, wie man in ein kaltes Bad springt. Sie springen am leichtesten und am liebsten. Sie ahnen ja noch nichts von den Klippen und Gefahren und Untiefen des Berufes. Ihnen macht es noch Vergnügen. Je reifer ein Schauspieler ist, um so schwerer wird es ihm. Vor den zweitausend Augen des Publikums, unter dem Schutze der Maske und Kostüm, ohne weiteres, ohne Scheu: mit einem einzelnen in der Enge eines Zimmers allein, um keinen Preis! Da tritt jenes Problem der Scham hinzu, das eine so merkwürdige Rolle in der schauspielerischen Kunst spielt. Je mehr einer kann, um so mehr schämt er sich, im Vorsprechen unter vier Augen die geheimnisvollen Wurzeln seiner Kunst

bloßzulegen. Die ganz Großen schämen sich am meisten. „Wenn ich vorsprechen müßte", sagte die Höflich, „ich glaube, ich brächte nicht ein Wort über die Lippen: kein Direktor würde mich engagieren." Und doch bringen es gute Schauspieler gerade durch die Erregung dieses Kampfes mit ihren Hemmungen beim Vorsprechen im Zimmer mitunter zu einem Grade von Persönlichkeitswirkung, den sie am Abend auf der Bühne oft nicht erreichen.

„Ich kann nicht vorsprechen. Bitte, lassen Sie mich doch statt dessen irgendeine Rolle spielen! Ich mache es mit einer Probe." Wenn der eine Ahnung hätte, was er sich wünscht! Probieren mit Mitspielern, die nicht da sind, vor Wut schnauben, daß sie wegen eines unbekannten Neulings den einzigen freien Vormittag einer ihnen überflüssig scheinenden Probe opfern müssen! Mit einer unvollständigen Probe und einem Hilfsregisseur machen müssen, wozu der andere zwanzig vollständige unter dem richtigen gebraucht hat! Abends mit unlustigen Partnern spielen, die nicht daran denken, den scheel angesehenen Fremden auch nur im mindesten zu unterstützen! Und immer in der Angst vor dem unentrinnbaren Vergleich mit dem erbeingesessenen ersten Darsteller der Rolle, der naturgemäß immer recht behält. Schließlich kann es auch der Direktor nicht mit einem ihm völlig Unbekannten riskieren, bloß auf

sein talentiertes Gesicht oder seine Versicherung, daß er sich's zutraut, oder auf eine Empfehlung, oder auf gute Kritiken hin: und wenn er dann gar nichts kann?, stecken bleibt?, die Vorstellung wirft?, schon vorausgesetzt, daß es der Menschenfreundliche auf sich nehmen wollte, den bisherigen Besitzer der Rolle vor den Kopf zu stoßen.

„Dann lassen Sie mich eine neue Rolle in einem neuen Stück spielen, bei dem ich eben alle Proben von Anfang mitmachen kann! Wenn ich nichts tauge, können Sie mir ja die Rolle auf der Probe abnehmen." Das ist leichter gesagt als getan. „Ist die Rolle gut, so lauern schon zehn Anwärter (oder Anwärterinnen) drauf, die mir die Augen auskratzen, wenn ich sie einem noch nicht engagierten zuliebe übergehe; und ist sie schlecht, dann haben Sie nichts davon."

So bleibt nichts übrig, als die Augen zu schließen, gute Miene zum oft sehr bösen Spiel zu machen, einen Anlauf zu nehmen und ins kalte Wasser zu springen, beziehungsweise mitten ins Gretchen oder in den Melchtal hinein.

„Was soll ich vorsprechen, Herr Direktor?" „Was Sie wollen. Was Sie für ihr Bestes halten. Aber etwas Klassisches muß dabei sein, damit man sieht, ob Sie Verse sprechen können. Und etwas Modernes muß dabei sein, damit man sieht, ob Sie den konversationellen Ton beherrschen. Und etwas muß dabei sein, wo Sie ganz aus sich herausgehen

können. Und womöglich auch etwas, das Ihnen wirklich liegt. Aber höchstens zwei Stücke. Und kurz. Wir haben wenig Zeit."

Ort der Handlung — der Vollstreckung, möchte man sprechen —: ein größeres Bürozimmer, der Nebensaal des Foyers oder die Bühne. Die Bühne wird gewählt, wenn Mehrere Probe sprechen sollen — Gott schütze einen davor, in ein sogenanntes Massenvorsprechen zu geraten: je mehr Opfer es sind, um so kürzer die dem einzelnen zugemessene Zeit, um so weniger liebevoll die Beschäftigung mit ihm, um so schneller ermüdet und gelangweilt die Zuhörer. Man steht nicht mehr allein auf sich und seinem Können, ein neues, akzidentielles Moment mischt sich ein, der Zufall der Vergleichsmöglichkeit. Es gibt nichts Stimmungsloseres, als am Vormittag, manchmal nach enervierend stundenlangem Warten, allein auf einer leeren, oder mit einigen Versatzstücken der Abendvorstellung umstellten Bühne zu stehen und in das große, schwarze, fast leere Loch hineinzusprechen, indem man irgendwo ein paar Herren zu entdecken glaubt, die ihre Köpfe zusammenstecken, kaum hinzuhören und mit irgend etwas sehr wichtigem, jedenfalls mit ganz anderm beschäftigt zu sein scheinen, als mit dem Talent des Probesprechers. Das alles täuscht natürlich, der oben kann's nur nicht anders empfinden. Alle Schauspieler aber ziehen trotzdem die Bühne vor, weil es eben die Bühne ist, der

magisch lockende Gegenstand aller ihrer Sehnsucht. Sie wissen nicht, um wie vieles stärker die private Umgebung eines Zimmers zu ihren Gunsten wirkt, gerade weil es privater ist und die ganze Angelegenheit privater wird, weniger als hochnotpeinliche Prüfungsaktion, weil sie selbst privater, und das heißt persönlicher wirken. Jeder Mensch, auch der Schauspieler, gewinnt, wenn man ihm ins Weiße des Auges sehen kann. Sehr oft verspürt man die Anwandlung, einem zu sagen: „Wenn Sie in der Rolle so wirken, wie Sie hier im Gespräche wirken, ist es schon gut. Sie brauchen nichts dazuzutun." (Was ein Irrtum ist: es gibt nichts Schwereres, als in der Rolle so zu wirken, wie man im privaten Gespräche wirkt, und gerade bei diesem scheinbaren Nichtsdazutun fängt die Kunst an.) Die Bühne dekuvriert fast immer: Vieles, was in der Intimität der Zimmerwirkung als Ausdruck einer letzten Natürlichkeit, Schlichtheit und Innerlichkeit empfunden wird, erweist sich nachher auf der Bühne als dünn, farblos, schwach, und dringt nicht über das Orchester hinüber. Zudem ist der geübte Zuhörer gewohnt (oder verleitet), alle fehlenden Momente des Abends, den Mangel an Stimmung, Erregung des Spiels, an Beleuchtung, Kostüm, Maske, Gegenspiel, den fehlenden Partner und Stichwortbringer zugunsten des Vorsprechenden in die Rechnung zu setzen. „Wenn nun das alles noch dazu kommt", stellt man sich mit wohlwol-

lender Phantasie vor, „wie gut wird er erst sein!“ Oder: „Dann wird er erst sein letztes geben.“ Oder wenigstens: „Dann wird sich, was ihm heute noch gefehlt hat, hoffentlich einstellen.“ So täuscht das Vorsprechen im Zimmer fast jedesmal zugunsten des Vorsprechers. Und eigentlich müßte, statt des Schauspielers, der vorsichtige Direktor sich dagegen sträuben.

Das einzige, was nicht täuscht, ist, wenn einer wirklich lachen und wirkliche Tränen weinen kann. Eine nasse Wange läßt sich nicht erschwindeln. Wenn einer es durch Autosuggestion erzwingen kann, ist auch das schon schauspielerisches Talent.

Sonst ist das Vorsprechen nicht viel mehr als eine Visitenkarte, die man abgibt. Man weiß ja von einem Menschen nie viel mehr, als was man beim ersten Eindruck von ihm weiß. Gar so wenig ist es nicht. Das Gesicht, der Blick, der Körper, die Haltung, die Stimme lügen nicht, verraten das meiste. Fast brauchte es des Vorsprechens nicht mehr. Immerhin lernt man Klang und Tonfall seiner Stimme, eine gewisse Schulung der Diktion, die Richtung seiner Verwendbarkeit kennen. Mehr nicht. Den Grad seiner Verwendbarkeit, den Umfang und die Tiefe seiner Begabung, die Echtheit seiner Innerlichkeit zu erraten, ist das Probesprechen nur ein unzulängliches, nur in seltenen Glücksfällen erfolgreiches Mittel.

Leider gibt's vorläufig kein anderes. Und so werden wir auch weiterhin von allen jungen Charakterspielern zum tausendsten Male die Traumerzählung des Franz Moor, den Monolog Richards III., den Mephisto („Da du, o Herr") und den Shylock („Hat ein Jude nicht Augen?"); von den Helden den Faust-Monolog, die Forumszene und den Schwur des Karl Moor; von den jugendlichen Heldenliebhabern den Carlos, die Balkonszene Romeos, den Melchthal („Oh, eine edle Himmelsgabe") und den Mortimer („Ich zählte zwanzig Jahre, Königin"); von den Sprechern die Schlachterzählungen des Raoul („Sechzehn Fähnlein") und des Zanga; und von den jugendlichen Komikern den Schüler aus „Faust" und den Monolog des Lanzelot Gobbo zu hören bekommen. Daneben sprechen freilich die ganz modernen, schwarzhaarigen, knabenhaft schlanken und nervösen Jünglinge mit Vorliebe Oswald und die Monologe des Moritz Stiefel oder des Sohnes aus „Armut" von Wildgans vor. Bei den Frauen steht an der ersten Stelle der ungeschriebenen Statistik nach wie vor das „Ach, neige du, Schmerzenreiche"; das läßt sich überhaupt keine entgehen, und es vergeht am Theater wohl kaum ein Tag, an dem man es nicht mindestens einmal vorgebetet bekommt: allerdings mit Recht, denn wenn auch nur ein Funke echten Gefühls vorhanden ist, muß er da herausspringen, und es kommt auch nur selten vor, daß eine darin

ganz versagt. Sehr beliebt sind immer noch die beiden Monologe der Jungfrau, die Marktszene aus dem „Egmont", Julias Giftmonolog und das Mädchen aus dem „Tor und der Tod". Selten geworden sind Luise, Milford, Eboli, verschwunden ist Hero. Der jetzt so häufig vorkommende Typ der kindlich Naiven bevorzugt Rautendelein („Du Summserin von Gold"), das Hannele („Himmelsschlüssel!"), die Holunderbuschszene des „Kätchen" und die Wendla; neuestens auch die Kleopatra aus Shaws „Cäsar und Kleopatra"; die Heroinen, soweit sie noch von früher herüberragen: Maria Stuart und Elisabeth, je nachdem; die modernen Heroinen, aber ganz unheroisch: die Penthesilea; die Munteren Viola, Franziska und den Puck; die volkstümlich Derben die Rose Bernd, die Piperkarcka und die Schwester aus Georg Kaisers „Gas"; die komischen Alten: ebenfalls das Hannele. Und die Allermodernsten (jetzt Charakterspielerinnen genannt) Lulu, Fräulein Julie, Klara Hühnerwadel und die Ilse aus „Frühlings Erwachen"; aber auch Judith, Elektra, Salome. Das wäre so ziemlich alles. Viel anderes dürfte nicht vorkommen. Wie man sieht, herrscht wenig Abwechslung und persönliche Phantasie in der Auswahl; leider aber auch, bei aller Verschiedenheit der Talente und der Charaktere, ebensowenig Abwechslung in Ton und Auffassung. Wenn sie auch die ursprünglichen Modelle kaum gehört haben

können, so vererbt sich doch deren Tonfall unsichtbar von einer zur andern Generation der Vorsprechenden.

Bonvivants und Salondamen sträuben sich mit der meisten Berechtigung gegen das Probesprechen, weil sich in ihren Rollen fast nie die geeigneten zusammenhängenden Stellen finden. Von älteren Komikern verlangt man's nicht: die werden auf Kredit engagiert.

Manche versuchen den traditionellen Ablauf des Vorsprechens durch die Improvisation kleiner Szenen, durch die Stellung improvisierter Ausdrucksaufgaben zu ergänzen. „Sie treten in ein Zimmer und finden Ihre Frau in den Armen eines andern." „Ei, verflucht!" sagt der Bonvivant; „Ha! Verworfene!" der Pathetiker. „Sie sehen, wie Ihr Kind vor Ihren Augen überfahren wird." Man kann sich denken, was die Anfängerin da für eine Filmkiste aufmacht! Jedenfalls sind das mehr Geschicklichkeitsprüfungen als Talentproben, und der Geschicktere ist durchaus nicht immer der Begabtere.

Ich finde ein Vorsprechen nur dann aufschlußreich, wenn es — zwei Vorsprechen sind, wenn man sich die Mühe nimmt, den Vorsprechenden zu korrigieren und ihm einige Winke zu geben, und sich dann nach acht Tagen überzeugt, was daraus geworden ist. Da lernt man ihn gewissermaßen in der Arbeit kennen; man erfährt, ob er ein Ohr hat, zu hören, und die Fähigkeit, das Gehörte selbstän-

dig zu verarbeiten. Das sagt mehr von seinem Talente als der flüchtige Eindruck, den man aus dem von tausend Nebensächlichkeiten bedingten Zufallsprodukt des üblichen Schuldrills gewinnt.

Alle Schulerziehung geht auf das kollektiv Erlernbare, das Sprachliche, aus, geht über die Kehle. Aber das schauspielerische Erlebnis vollzieht sich erst im Körper und dann erst in der Kehle. Der Weg zu diesem Geheimnis, das eines der wesentlichsten aller Schauspielkunst ist — wer es hat, dem ist „der Knopf aufgegangen" —, führt über die Einsamkeit der privaten Arbeit.

Beim ersten Vorsprechen merkt man es fast nie, ob einer im Körper erlebt oder nicht: beim zweiten untrüglich.

Und wenn's von Tausenden nur einer wäre, der Schauspieler, der daran zweifelt, der eine zu sein, hat beim Theater nichts zu suchen. Aber leider entscheidet nicht das Genie.

Zur Phänomenologie des Vorsprechens: fast alle reißen sich darum, wenn sie sich auch noch so sträuben; fast alle suchen im letzten Augenblick davor nach dem Mauseloch, in dem sie sich verkriechen könnten, aber noch keiner hat es gefunden; fast alle sind gerade heute in der denkbar ungeeignetsten Verfassung; fast alle machen es schließlich so gut, wie sie es nur können, und meistens noch etwas besser; wenn sie einmal drin sind, würden sie nie aufhören, wenn man sie ließe; und

wenn sie unterbrochen werden, dann hat man sie immer gerade unmittelbar vor ihrer besten Stelle unterbrochen.

Viele sind zum Vorsprechen berufen, aber wenige zum Engagement auserkoren.

Das Theater kann nicht alle engagieren. Das Theater kann auch nicht alle Begabten engagieren. Nicht einmal die Begabtesten. Von den Unzähligen, die zu dem einen Zentrum drängen, wie der Falter ans Licht, kommen nur ganz wenige in Betracht. Etat und Bedürfnis entscheiden. Und das ist nun das Traurige daran, daß man, wie oft!, jungen hochbegabten Menschen gegenübersteht und ihnen nicht zu helfen vermag. Warum läßt man, trotz dieser Aussichtslosigkeit, sich doch immer wieder vorsprechen? Setzt sich der traurigen Verantwortung, die Ärmsten der nutzlosen Quälerei stets von neuem aus?

Weil ein großes Theater die Überschau über den vorhandenen Personalbestand und das menschliche Material, zumal das aufwachsende, der Bühne seiner Zeit nicht verlieren darf. Und wenn es auch nicht jede Hoffnung erfüllen kann, der Verpflichtung, jede anzuhören, kann es sich nicht entziehen. Selbst wenn das voraussichtliche Resultat schmerzlich negativ ist.

Wie man es ihnen beibringt? Wenn es zum Engagement geführt hat, ist es leicht; wenn nicht, ist es gleichgültig, wie: der andere hört ja doch nur

das Nein. Mit der Zeit lernt man, daß die rückhaltlose Wahrheit zu sagen, noch immer die schonendste Methode ist.

Und noch nach Jahren halten sie es einem dankbar vor: „Sehen Sie? Und Sie haben mich damals für völlig talentlos gehalten!"

Ich schweige und verrate nicht, wofür ich ihn heute noch halte.

3.

Woran erkennt man ein Talent?

Wer viel versteht, irrt viel. Unfehlbar sind nur, die nichts verstehen.

Unbelehrbar sind leider auch die Verstehenden. Nichts ist schwerer, als aus Irrtümern zu lernen. Wir sind geneigt, aus einem Irrtum alle möglichen Folgerungen zu ziehen, nur nicht die, daß wir geirrt haben.

Ich habe eine Schauspielerin oft spielen gesehen. Ich glaube sie zu kennen. Mein Gesamteindruck ist der: sie kann etwas, sie hat eine gewisse Sicherheit, die darüber hinwegtäuscht, daß sie im Grunde eine kleine unbedeutende Persönlichkeit ist, der Entscheidendes nicht zuzutrauen ist. Dabei bleibe ich.

Nun spielt sie die entscheidende Rolle, die ich ihr nicht zugetraut habe, und spielt sie ausgezeichnet. Was folgere ich daraus? Nicht, daß ich geirrt habe. Sondern: daß Ausnahmen die Regeln bestäti-

gen; daß eine Schwalbe keinen Sommer macht und ein Erfolg nichts beweist.

Statt daß ich mir sage: man kennt einen Menschen nie genug und vollends den Schauspieler nicht. Vielleicht steckt in jedem mehr, als man ihm zutraut, und kommt heraus, wenn man es ihm zutraut. Vielleicht gibt es für jeden die eine Aufgabe, in der er über sich hinauswachsen kann. Und wenn es die eine gibt, dann muß es mehrere geben, und es kommt nur darauf an, daß man sie herausfindet und ihn vor sie stellt. Dazu gehört allerdings, daß man sich ein wenig liebevoll mit einem Menschen und der Entwicklung seiner Möglichkeiten befaßt. Wie aber kann man liebevoll sein, wenn man eigensinnig und unbelehrbar bei seinem vorgefaßten Bilde der unbedeutenden Persönlichkeit bleibt? Und wie soll sich einer aus diesem Bilde herausentwickeln, wenn man ihm die Gelegenheit vorenthält, die jedes Talent braucht, um zu wachsen?

Ohne die Liebe geht es beim Theater nicht. Man kann aber nicht alle lieben, und die Welt ist nun einmal nicht auf Gerechtigkeit gestellt, am wenigsten die Welt des Theaters. Das größere Talent hat es leichter, von zwei Persönlichkeiten siegt die stärkere, und die, die kleiner und unbedeutender wirkt, muß eben leiden. Das ist nun einmal so, und wir werden es nicht ändern.

So dürfen alle Leute sprechen, nur gerade die Leute vom Theater nicht. Ein Theater muß wie

ein reichbesetztes Blumenbeet oder, noch besser, wie eine ganz bunte Wiese der mannigfaltigsten Blumen sein, und jede muß zum Blühen gebracht werden. Und es ist die verdammte Pflicht und Schuldigkeit der Leute vom Bau, mit dem ihnen anvertrauten Pfunde zu wuchern, und wenn sie nicht das Gras wachsen hören können, wer sollte es sonst! Jedes Talent ist anders, und die Spannweite zwischen dem größeren und dem kleineren Talent ist vielleicht lange nicht so groß, wie sie ausschaut, morgen kann's umgekehrt sein, und aus dem kleineren Talent ist das größere geworden. Darum hat der verantwortliche Theatermensch die Sorge, jede der ihm anvertrauten Persönlichkeiten bis an die äußerste Grenze ihrer Möglichkeiten zu führen und zu entfalten, und darum muß er die Spürgabe haben, die man sonst von keinem verlangen kann, auch das werdende Talent im Keime zu erkennen. Beim gewordenen, beim bereits fest konturierten, beim geprägten ist's keine Kunst mehr: das kann jeder Genießer. Gewordenes Talent zu beurteilen ist ein anderes Amt, als dem sich bildenden, dem ringenden ans Licht zu helfen. Dazu muß man das Talent, durch seine Unzulänglichkeiten durch, in seinen Anfängen wittern können. Das Talent natürlich, nicht alle Möglichkeiten seiner Zukunft. Das kann niemand: unfehlbare Prophetie ist immer eine Geheimkunst der Scharlatane geblieben. Wie soll man einem neunzehnjährigen Geschöpf, das

noch nichts ist und nichts hat und nichts haben kann als sein Gesicht und den Klang seiner ungeschulten Stimme, seine ratlos tastende Innerlichkeit und *einen* leidenschaftlichen Wunsch, prophetisch anmerken können, was das Leben aus ihm machen wird? Ist auch nicht nötig. Was ihm jetzt nottut, muß man wissen; ihm auf den Weg helfen, ihm die ersten Gelegenheiten geben: in der Wirklichkeit der Arbeit kommt dann von selbst alles, wie es muß.

Leicht ist das Erkennen des Talents nie. Es ist nicht immer Persönlichkeit, was am auffälligsten persönlich auftritt. Gerade die Persönlichkeit wird oft von den Hemmungen der Scham zugeschüttet. Routine wirkt oft wie Talent, aber auch Talent oft wie Routine. Auch das Talent kämpft manchmal gegen eine gewisse Scham, die es hinter einer zur Schau getragenen allzu großen Sicherheit der Routine zu verstecken sucht. Und stößt auf die gefährlichere, die redensartliche Routine vorschneller Beurteiler, die sich mit einigen immer wiederkehrenden Wendungen hilft: „So jung und schon so routiniert!" ist die beliebteste. Oder: „Sie sind viel zu bewußt für einen Anfänger. Sie müssen an sich selbst vergessen." Wie froh wäre der Ärmste, wenn er schon wüßte, wie man das macht, an sich selbst zu vergessen! Ein junges Mädchen hat vorgesprochen, und ich muß sagen: wirklich gut. „Zu gut!" lautet das Prophetenurteil. „Daraus wird die ty-

pische Durchschnittsnaive." (Sie sagten beides: „Typisch" und „Durchschnitt".) „Zwölf auf ein Dutzend. Ganz nett, aber nicht mehr. Konventionell in jedem Ton." Das junge Mädchen ist heute eine der besten Naiven der deutschen Bühne, und zwar die, die dem ganzen als überlebt geltenden Fache durch ihre unkonventionelle und ruhige Eigenart ein neues Gesicht, das Gesicht der Zeit, gegeben hat. Es kommt alles im Theater anders. Was beim Vorsprechen als ekstatische Inbrunst faszinierte, entpuppt sich als eine leere Hysterie. Was unter vier Augen intim und beseelt wirkt, wird auf der Bühne dünn und dringt nicht übers Orchester. Menschen, die durch die betonte Persönlichkeit ihres Auftretens imponieren, sieht man abends neben den wirklichen Schauspielern kaum, und der in der Zimmerenge Verkrampfte hat sich unter der Suggestion der Rolle freigespielt und alles Private abgestreift. Manche gewinnen in der Intimität des Zimmers, unter vier Augen, eine Intensität, die sie auf der Bühne schwer wiederfinden. Viele brauchen Bühne, Partner, Licht, Kostüm, Publikum, um ganz sie selbst zu werden.

Natürlich kann man auf die Prüfung im Zimmer nicht ganz verzichten. Aber man muß lernen, vorsichtig zu werden, sich vor der Endgültigkeit des eigenen Urteils zu hüten, die Zimmerwirkungen richtig zu werten und, was immer möglich sein muß, das im Zimmer Erreichbare für die Bühne

wenigstens zu retten, womöglich zu steigern, doch nie leichtfertig Hoffnungen abzuschneiden. Jungen Menschen den Mut nehmen, nützt nie, weil es ja doch keinen vom Theater zurückhält, und schadet jedem. Es ist verzeihlicher, einem halben Talent zu seinem halben Erfolge zu verhelfen (wer weiß es, am Ende wird's doch noch ein ganzer), als an einem wirklichen Talent blind vorbeizugehen.

Das dürfte keinem passieren. Es passiert doch. Ich weiß Fälle, in denen es fast allen passiert ist. Und dabeizustehen und zusehen, wie ein ganz starkes, persönliches, ungewöhnliches, ungewöhnlich sympathisches Talent, das es verdienen würde, in der ersten Reihe zu stehen, aus unverständlichen Gründen, vielleicht wegen seiner unauffälligen Stille, von allen übersehen wird, und doch nicht helfen zu können, gehört zu den traurigsten Erlebnissen unseres Berufs.

Es gibt Fälle, in denen das innere Gefühl so untrüglich sicher wird, daß die Möglichkeit des Irrtums aufhört.

Bei jedem, der sich lange mit diesen Dingen befaßt hat, bildet sich schließlich eine Methodik und ein bestimmtes System von Merkmalen heraus, an denen er das Talent erkennt. Natürlich hat jedes System als das Resultat einer Erfahrung seine Berechtigung. So gibt es eine Methode, die nur wirkliches Weinen und wirkliches Lachen als Kriterium der wirklichen Begabung gelten läßt. Dagegen bin

ich ein wenig skeptisch. Wirklich lachen zu können, ist so schwer, daß es dem Anfänger kaum gelingt: meist wird es ein Theaterlachen. Wenn einer wirklich lachen kann, ist es gewiß ein Beweis von Talent, aber wenn er es noch nicht kann, noch lange kein Beweis von Talentlosigkeit; und echte Tränen zu produzieren, wird fast jeder Frau so mühelos leicht, daß damit kein Beweis erbracht ist, ob in ihr etwas innerlich vorgegangen ist oder nicht. Echtheit oder Unechtheit des Tons ist überhaupt für viele das entscheidende Schiboleth; nur läßt sich mit nichts so sehr schwindeln wie mit der Echtheit des Tons: wir alle kennen den Bibber, der jahrzehntelang als das unerläßliche Wahrzeichen des echten Gefühls galt; und gibt es nicht auch eine Schauspielerei, die auf Echtheit und Gefühl nicht angewiesen ist und doch gute Schauspielerei sein kann, eine Schauspielerei der Verwandlung, der Charakteristik, der großen Pose, sogar der Kälte und Härte, kurz, die echte Komödianterei? Andere achten nur auf gute Stimm- und Sprachschulung: die, die das Theater wieder lediglich auf das Wort stellen wollen, auf Tirade und neues Pathos. Der zur Zeit beliebteste Maßstab für die Beurteilung des Talents ist die Kraft des Ausbruchs: mir scheint das nur ein Anspruch unter tausend Ansprüchen an das schauspielerische Können zu sein, und gewiß der bei weitem nicht wichtigste, nicht die zentralen schauspielerischen Kräfte berührende; es

gibt neben den lauten Effekten noch zahllose andere Ziele der Darstellung, Formen der Wirkung, auch Wirkungen der Stille, die durchaus nicht weniger intensiv zu sein brauchen. Jedes einzelne dieser Merkmale kann etwas, kann viel besagen und verraten: aber man sollte sich auf keines allein verlassen, weil man damit dem Schauspieler unrecht tut; und man täte gut, von Zeit zu Zeit die Maßstäbe zu wechseln. Schon im Interesse der eigenen Erfahrung.

Ich selbst habe es im Laufe meiner Erfahrung zu einer hübschen Sammlung kleiner Geheimnisse gebracht, an denen sich mir das schauspielerische Talent offenbart, und eins oder das andere davon will ich preisgeben, auf die Gefahr hin, daß es sich als secret de Polichinelle herausstelle. Zunächst beobachte ich den Schauspieler auf seinen Körper hin: und wenn ich sehe, daß er das, was er sagt, zuerst im Körper erlebt und dann erst in der Kehle, zuerst in der Geste und dann erst im Wort, beginne ich an sein Talent zu glauben. Und bin davon überzeugt, wenn ich auch nur die Spur eines Versuches wahrnehme, hinter dem Text, den er spricht, und eventuell sogar gegen den Text, und neben dem Ausdruck der gegebenen Situation die Figur anzudeuten oder gar festzuhalten, die er spielt; denn hier, in dieser Doppelbodigkeit des Spiels, fängt die eigentliche Schauspielerei erst an; ein Gefühl, eine Stimmung in einem Tone ausdrücken kann

immer noch Rezitation oder Deklamation sein: Gestaltung beginnt, wo ein Hintergrund mitspielt. Erst wenn der Schauspieler davon eine Ahnung bekommt, fängt er an, Schauspieler zu sein. Und wenn ich ganz sicher gehen will, gebe ich ihm zu guter Letzt einige Winke für dieselbe Szene, um mich nach einer Woche zu überzeugen, wie er sie verarbeitet hat; weil Empfänglichkeit des Gehörs und Elastizität in der Arbeit mehr von einer Begabung aussagen als der erste flüchtige Eindruck einer Improvisation unter stimmungstötenden Umständen. Wenn er dann im einzelnen widerstrebt und auf seiner Auffassung beharrt, um so besser; denn es kommt nicht auf mein Rechthaben, sondern auf sein Talent an.

Ein Talent zu spüren, traue ich mir allmählich zu. Eine Talentlosigkeit noch lange nicht: da muß man, so viele Erfahrungen man auch haben mag, vorsichtig sein.

4.

Die Typen des schauspielerischen Nachwuchses

Das schauspielerische Talent ist sehr häufig. Besonders bei den Frauen. Die großen Talente sind sehr selten. Trotzdem gibt es keinen Rückgang. Jede Zeit bringt neue Persönlichkeiten hervor, in denen sie sich ausdrückt, immer wieder tauchen neue Kräfte auf, die es mit den alten aufnehmen

können, neue Gesichter in der repräsentativen Porträtgalerie des Theaters. Die Kette des Talents reißt nie ab. Die Summe der schauspielerischen Talente, der Talentgehalt einer Zeit, ist zu allen Zeiten ungefähr der gleiche. Auch hier wirkt das Gesetz von der Erhaltung der Kraft.

Die Summe des Talents bleibt die gleiche, die erreichbare Größe des Talents bleibt die gleiche, aber die Typen wechseln. Der schauspielerische Nachwuchs von heute sieht anders aus als der von früher. Auch er trägt das Antlitz seiner Zeit.

Die Frauen und Mädchen sind, wenn das noch möglich war, fast noch hübscher geworden. Darin ändert sich das Theater nicht. Es will immer noch eine Auslese der schönsten Menschen sein.

Aber die Puppengesichter sind weg. Die Zeit verlangt, auch vom jungen Mädchen bereits, beseelten Ausdruck. Die Schönheit der Zeit ist unsentimental, fast sachlich. Dementsprechend eine viel größere Elastizität und Beweglichkeit der schlanken, gymnastisch durchtrainierten Körper.

Die alten Typen der Naiven, der Munteren, der Sentimentalen, der Heroine kommen nicht mehr vor. Die neuen Typen sind komplizierter, widerspruchsvoller, aus Gegensätzen zusammengesetzt. Wie auch das Leben komplizierter und widerspruchsvoller geworden ist, das sich wieder im Theater widerspiegelt. Und so bilden sich die neuen Typen nach schauspielerischen Vorbildern.

Da ist der Dorsch-Typus: frisch, echt, saftig, natürlich, rund, appetitlich, mit einer gewissen volkstümlichen Breite, aber nicht ohne eine herbe Weichheit. Der Bergner-Typus: zart, aber geistig, kindlich, aber früh gereift und wissend, kompliziert und doch hilflos. Der Helene Thimig-Typus: herb, spröde, leise, geheimnisvoll, undurchsichtig in seiner verhaltenen Leidenschaft, in seiner tiefen Innerlichkeit. Der Mosheim-Typus: klar, besonnen, rein, klug, sympathisch: das gescheite und lebenstüchtige junge Mädchen von heute. Und schließlich der neue Typus der Maria Bard: sehr mondän, pikant, intelligent, witzig, überlegen und von der äußersten geistigen und körperlichen Beweglichkeit.

Daneben finden sich überraschend viele, die, unter Hintansetzung ihrer weiblichen Eitelkeit, die weiblichen Charakterrollen spielen wollen, und nicht wenige, die, obwohl noch jung, bereits nach dem Fach der komischen Alten streben. Beides ein Symptom dafür, wie vieles sich in der Psyche des jungen Mädchens geändert haben muß, wenn es ohne schmerzliches Opfer auf die Darstellung der Liebe auf der Bühne verzichten und sich rein sachlichen Aufgaben der Energie, der Beobachtung und der Charakterisierung zuwenden kann.

Die männlichen Typen sind schwerer zu überschauen. Schon deshalb, weil der junge Mann später zu einem eigenen Gesicht oder wenigstens zur

Darstellung seines eigenen Gesichtes kommt als die Frau. Später kommt's umgekehrt: dann, nach vollzogener Entwicklung, ist die individuelle Differenzierung beim Manne stärker.

Zunächst sehen alle die jungen Leute einander ziemlich ähnlich. Fast alle sind mehr oder minder Charakterspieler. Der blonde, hünenhaft breitbrüstige jugendliche Held mit der Schmetterstimme und der lyrische Liebhaber mit dem süßen Schmelz sind ganz selten geworden. Der brünette, der intellektuelle Typ herrscht vor.

Die einen sind ernst, spröde, männlich, energisch, geistig, zerebral; die andern ein wenig effeminiert, weicher, nervös, melancholisch, dagegen farbiger, beweglicher. Sehr viel Humor, sehr viel Heiterkeit scheinen sie alle nicht zu haben, und ihr Verhältnis zur Liebe ist mehr psychoanalytisch. Um so stärker das zu Philosophie und Politik.

Wenn sich der Most noch so absurd gebärdet, zum Schlusse wird es doch ein Wein. Die Praxis des Theaters mit all seiner Mannigfaltigkeit wird schon aus der Monotonie einer Generation eine Polyphonie von Persönlichkeiten hämmern.

Es wird jetzt in Berlin ein ebenso gutes Theater gespielt wie je zuvor und wie kaum irgend anderswo. Das wird wohl eine Weile so bleiben. Es schaut nicht danach aus, als ob das schauspielerische Talent, der schauspielerische Nachwuchs aussterben wollte.

Die Kehrseite

Manchmal ist es, als ob der Schauspielerberuf nur Kehrseiten hätte.

Es gehört der ganze grenzenlose, grundlose — wie ein alter Philosoph, Hieronymus Lorm, es nannte —, ruchlose Optimismus dieser wundervoll leichtfertigsten Menschen dazu, sie zu ertragen.

Und sie ertragen ihn, gern, passioniert, mit allen Kehrseiten. „Der eine Augenblick", sagen sie einem mit leuchtenden Augen, „wenn ich abends draußen stehe und mich ganz geben kann, entschädigt mich für alles."

Wenn er abends draußen steht. Aber bis er abends draußen steht.

Es gibt einige wenige, die den Dornenweg hinter sich haben; die es geschafft haben; die ganz oben stehen; die wählen, die diktieren können; denen nicht mehr viel geschehen kann. Nicht mehr viel? Und wenn morgen ihr Publikum nicht mehr will? Eine Rolle, die mißlingt, genügt. Und wenn das Publikum nie mehr will? So ist jede neue Aufgabe eine Versuchung des Schicksals. Und eine neue Möglichkeit, daß es aus ist für immer. Was dann? Und wenn einer seines Publikums noch so sicher ist, seiner selbst ist er nie ganz sicher. Je reifer er in seiner Kunst wird, um so weniger. Hinauf kommen ist schwer; oben bleiben ist schwerer. Und

es fängt mit jeder neuen Rolle der Kampf von vorne an, der Kampf mit sich, mit der eigenen Natur, mit dem Regisseur, mit der Kunst, mit der eigenen zur Gewohnheit erstarrenden Sicherheit, ihr Neues abzuringen, ein verbissener Kampf durch alle Stationen des Passionsweges von der Depression über Zweifel und Verzweiflung bis zu den Glücksekstasen des Gelingens, den ach! wie seltenen, ach! wie oft täuschenden. Und selbst nach dem Taumel des größten Erfolges der Katzenjammer, das Ermatten, das Nachlassen, nur dadurch aufzuhalten, daß jeden Abend das Errungene mit Anspannung aller Kräfte festzuhalten, zu verteidigen ist. Ja, das Los des Prominenten ist beklagenswert und die Liste seiner Leidensmöglichkeiten ohne Ende. Er leidet: an zuviel Arbeit; an zuwenig Arbeit; am Zweifel der andern; am eigenen (seltener); an einer schlechten Kritik mehr, als ihn neunundneunzig gute freuen können; an allzu guten Kritiken der andern mehr, als ihn jede ihm geltende gute freuen kann, weil der Erfolg jedes andern einen Mißerfolg für ihn bedeutet; an allen guten Rollen, die er schon gespielt hat, weil er sie nicht mehr spielen kann oder nicht auf sie festgelegt werden will; an allen schlechten Rollen, die er noch zu spielen hat; am Text jeder neuen Rolle, weil sie nicht gerade die Möglichkeiten hat, die er gerade jetzt braucht; an der Furcht, alt zu werden; an der Furcht, für veraltet zu gelten; an

einem kranken Magen; und, zum Überfluß, an der Liebe, manchmal sogar an einer unglücklichen und, öfter noch, an viel zuviel glücklicher.

Dann die nicht wenigen guten mittleren Schauspieler, die in guten und sicheren Engagements an guten Theatern sitzen, sich eines guten Ansehens erfreuen, anständige Rollen spielen und anständige Gagen beziehen. Schrecklich! wenn sich einer dieser Situation bewußt geworden ist und sich damit zufrieden gibt: Verfettung, Verkalkung, Resignation, Verbürgerlichung. Schrecklicher, wenn andere sie ihm zum Bewußtsein bringen! Wie kann einer so leben, wenn andere daneben die ganz großen Rollen spielen und die ganz großen Erfolge einstreichen! Wie könnte einer Schauspieler bleiben, wenn er zugäbe, daß es am Talent liegt und nicht an der Talentlosigkeit der Direktion, an ihrer oder meinetwegen an des Schicksals maßloser Ungerechtigkeit, die ihm die Gelegenheit vorenthält, mit der sie den andern verschwenderisch überschüttet! In der Kunst gilt nur das Einmalige, das Außerordentliche, nicht das Ordentliche. Fühlt sich denn nicht jeder einzelne Mensch als einmalig? Sagt nicht, wer „ich" sagt, damit, daß er sich als einmalig empfindet? Wie sollte der Schauspieler darauf verzichten? Nur daß der Einzelne niemanden braucht, der es ihm bestätigt. Der Schauspieler aber ist darauf angewiesen, daß er seine Einmaligkeit beweist und daß man sie ihm glaubt.

Nun erst die, deren Ehrgeiz bereits so geduckt ist, daß sie sich damit begnügen, die kleinen Rollen zu spielen; gar erst die, die glücklich sein müssen, wenn man ihnen gestattet, die kleinen, die kleinsten Rollen zu spielen. Nun erst die Zahl derer, die kleine, kurzfristige Engagements haben und nicht aus dem Zittern herauskommen, daß ihr Vertrag gekündigt und nicht erneuert wird; die Zahl derer, die für einzelne Rollen verpflichtet sind und, wenn das Stück abgespielt ist, wieder vor dem Nichts stehen werden. Nun gar erst die große Zahl der Engagementslosen, der Markenstempler, wie man sie jetzt nennt, derer, die herausgekommen sind, die den Anschluß verpaßt haben, die überhaupt kein Engagement oder kein Engagement mehr finden können. Die Zahllosen, die das Traurigste erleben, daß Schauspielerei aufgehört hat, für sie ein Problem der Kunst und des persönlichen Ehrgeizes zu sein, sondern nur noch ein Mittel zum Zweck geworden ist, ein Objekt des Existenzkampfes in seiner bittersten Form, ein Objekt des Kampfes ums tägliche Brot, ein Objekt ihrer Angst um die Zukunft, vor dem Morgen, vor dem Verhungern.

Es gibt wohl nichts Entmutigenderes, nichts Demütigenderes und Würdeloseres, als ein Engagement zu suchen, als dieses Sitzen und Warten in den Vorzimmern der Direktionsbüros und der Theateragenturen. Über jedem müßte das Motto stehen: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate! Um

immer wieder dieselben Antworten zu bekommen: „Es gibt keine Vakanz." (Während in den Zeitungen lange Notizreihen zahllose Neuengagements mitteilen.) „Wir leben leider in einer Zeit der Theaterkrise, in einer Periode des Übergangs!" (Ich kann mich keiner Zeit erinnern, die nicht die Zeit einer Theaterkrise und des Übergangs gewesen wäre.) „Es liegt augenblicklich nichts vor: wenn etwas vorliegen wird, werden wir Sie verständigen." (Diese Verständigung erfolgt nie.) Und der Arme gibt seine Adresse ab, zum hundertstenmal, und glaubt und hofft und wartet immer wieder, und läuft unterdessen von Pontius zu Pilatus, um mit denselben Antworten abgespeist zu werden. Er wird auf Probesprechen vertröstet, die nicht stattfinden, und wenn er endlich zu einem gelangt, auf das er seine ganze Hoffnung gesetzt hat, findet es unter den widrigsten äußeren Umständen statt, stimmungsmörderischen, im Rahmen einer Massenabfertigung, und er wird mit einer nichtssagendermutigenden Ausrede nach Hause geschickt. Um weiter zu warten. Stundenlang treibt er sich in der weiß Gott! nicht wohltuenden Atmosphäre der Theateragenturvorzimmer herum, ob nicht vielleicht doch einmal zufällig ein Provinztheaterdirektor vorüberkommt. Wenn einer vorüberkommt, ist der Pechvogel natürlich gerade nicht anwesend. Eine Zeitlang wird er von den Agenten mit Versprechungen gestopft, bis auch diese der ewigen

Mahnung müde werden, und um sich den lästigen Besucher abzuwimmeln, ihn bescheiden: „Es liegt jetzt nichts vor. Wenn etwas vorliegt, werde ich Sie verständigen.“ Er hat ihn noch nie verständigt.

Dabei handelt es sich nicht etwa bloß um alte abgetakelte Invaliden des Berufs, sondern auch um junge, hoffnungsvolle, starke Talente: nicht etwa um Frauen von ältlichem oder stiefmütterlich bedachtem Äußeren, sondern oft um junge, schöne, hochbegabte Mädchen, denen es nicht anders geht. Ich kenne gute Schauspielerinnen, die an ersten Bühnen in ersten Stellungen mit großen Erfolgen tätig waren, weithin aufs vorteilhafteste bekannte, vor denen sich, wie verhext, eine Zeitlang alle Türen verschließen. Es ist eine alte und merkwürdige Erfahrung des Theaters: innerhalb eines festen Engagements fliegen jedem die verführerischsten Angebote von allen Seiten zu; wie einer einmal herausgeraten ist, wird es ihm unmöglich, wieder zurückzufinden. Guter Eindruck, Talent, Geltung, Energie, Zähigkeit: nichts nützt. Es ist ein Pech. Außerhalb des Theaters mag es gelten, daß Pech eine Eigenschaft ist. Aber die armen Teufel von Schauspielern können meistens wirklich nichts dafür.

Gibt es noch einen andern Beruf, in dem ein Mensch gezwungen wird, die Herrschaft über sein Schicksal so völlig in die Hände anderer Menschen zu legen, als den des Schauspielers? Vertrauensvoll

in die Hände von Menschen, zu denen sie meistens kein Vertrauen, sondern tiefstes Mißtrauen haben? Gibt es noch einen Beruf, in dem die persönliche Selbstbestimmung so ganz ausgeschaltet wird? Mit der Schauspielschule beginnt es. Ein Prüfungskollegium entscheidet, ob einer aufgenommen wird oder nicht. Von gewissen äußeren Unerläßlichkeiten abgesehen, wer kennt die sicheren Indizien der Begabung? Wo gibt es in der Welt eine Kompetenz, auf eine mühsam zu diesem Zweck ahnungslos eingepaukte Probe von einigen Worten hin, prophetisch zu entscheiden, ob ein junger Mensch, der noch nicht zu lernen angefangen hat, von dem man nichts weiß, als seine leidenschaftliche Liebe zu diesem Beruf, den man ohne diese Liebe nicht ergreift, auch die Berechtigung zu diesem Beruf hat oder nicht, Talent hat oder nicht? In der Schule wird, wenn auch nicht über sein künftiges Fach endgültig entschieden, so doch sein Talent durch den Unterricht in eine Richtung geleitet, die durch die Meinung des Lehrers, manchmal auch durch die Besetzungsbedürfnisse der Übungsvorstellungen bestimmt wird. Er kommt ins Engagement: in welches, befindet der Rat des Lehrers, nicht ohne Erwägung schulpolitischer Gesichtspunkte, die Agentur, der Zufall, das Bedürfnis eines Direktors nach billigen Arbeitskräften. Ob er im Engagement auch beschäftigt wird, wie, in welchen Rollen, entscheidet ein anderer; ein anderer, wie

er die Rolle anzulegen und zu spielen hat. Das einzige, was ihm überlassen bleibt, ist, mit der eigenen Haut für die Folgen einzustehen. Er kann am Abend nicht an den Souffleurkasten vortreten und sagen: „diese Betonung, diese Geste, dieser Ausdruck, diese Auffassung ist nicht von mir: sie ist vom Herrn Regisseur". Was ihm andere eingebrockt haben, muß er auslöffeln. Und mit Überzeugung auslöffeln, wie wenn's von ihm wäre. Er hat ja die Folgen zu tragen. Folgen sind am Theater kein leeres Wort. Alles hat am Theater Folgen. Sogar der Erfolg. Wie erst der Mißerfolg! Und dabei muß er noch froh sein, die Gelegenheit gefunden zu haben, auf die hundert andere warten. Aussuchen kann er sich die Gelegenheit nicht. Die sucht ein anderer für ihn aus. Ebenso die Rolle. Die wählt ein anderer. Wählt? Erst ist die Rolle da, dann er. Die Rolle sucht ihn aus, nicht er die Rolle. Das Theater ist der einzige Ort, an dem das Problem der Willensfreiheit endgültig gelöst ist. Und negativ gelöst ist.

Und doch! „Der eine Augenblick, wenn ich abends draußen stehe und mich selbst geben kann, entschädigt mich für alles." Dann vergißt er, daß Theater, Direktor, Regisseur, Gelegenheit, Stück, Rolle, Text, Mitspieler nicht seine Wahl waren, daß er sprechen und tun muß, was ein anderer für ihn ausgedacht, wie ein anderer es ihm befohlen hat, dann fühlt er nur sich und die Schönheit des

Augenblicks, dann schöpft er, selbstherrlich, nur aus der eigenen Natur, dann gibt er sich, und dann ist alles wieder gut. Die Kehrseite der Kehrseiten.

Heimweh nach der Schmiere

Ich war leider nie an einer Schmiere engagiert; denn Schmieren pflegen sich keine Dramaturgen zu halten. Aber ich habe als Zuschauer Schmieren kennengelernt. Ich meine nicht Schmierenvorstellungen in Wien, Berlin und München, die freilich auch, sondern richtige Schmieren, wo richtig gut Schmiere gespielt wird. Und ich werde nie meine Theatereindrücke in Guntramsdorf vergessen oder jenes Wirtshauslokal in einer ähnlichen Weltstadt, in der die Familie Mick Heinrich Ibsens „weltberühmtes, erschütterndes Lebensbild: Gespenster oder die Sünden der Väter" zu grauenhaft eindrucksvoller Darstellung brachte.

Aber das ist schon lange her, und in meiner ganzen Berliner Zeit ist mir Derartiges nicht mehr zu Gesicht gekommen. Vielleicht gibt es die Schmiere überhaupt nicht mehr. Es sind verdienstliche Unternehmungen entstanden, Wanderbühnen und Theaterbünde und Bühnenvolkskunstverbände aller Art und Gesinnung, die sich bemühen, die Wirkung klassischer und anderer populärer Bühnenwerke in anständigen Aufführungen von mitt-

lerem Provinzniveau in die Dörfer zu tragen. Haben sie die Schmiere verdrängt? Ersetzen können sie sie nie.

Vielleicht hat sich mittlerweile auch die Schmiere modernisiert, und es gibt bereits eine Stilschmiere, und sie spielt vor schiefen Pappendeckeln, auf Treppen (an der plebejischen Schmiere sind es natürlich nur Hintertreppen) oder in (den Geldverhältnissen entsprechend reduzierten) winzigen Erdkugeln mit eckigen Marionettengesten und dem „aufs Wort" gestellten und der Schmiere ja von früher wohlvertrauten, neupathetischen Tiradengebrüll Bronnensche Exzesse und ähnliche Rasputinaden. Arme Schmiere! Wie hättest du dich verändert! Ich will's aber nicht glauben: denn die Schmiere ist konservativ und hat sich lange ein uraltes Repertoire lebendig erhalten, das von den regulären Bühnen seit Jahrzehnten verschwunden war. „Der geschundene Raubritter" und „Der Räuber von Maria Kulm", „Die beiden Waisen" und „Jane Eyre, die Waise von Lowood", „Das Schloß am Meer" und „Verlorene Ehre", Mosenthals „Sonnwendshof" und „Deborah", „Marianne, ein Weib aus dem Volke" und der „Turm von Nesle", und des alten Holtei unverwelkbarer „Lorbeerbaum und Bettelstab". Herrlich! Aber wer kennt das alles noch außer Karl Etlinger und mir!

Raupachs berühmter „Müller und sein Kind", in meiner Jugendzeit noch vom Ensemble des

Wiener Burgtheaters alljährlich am Allerseelentage als traditionelles Benefizgastspielstück verwendet, Mitterwurzer und Lewinsky spielten abwechselnd den Müller Reinhold, ist längst zu den Schmieren abgewandert, zu deren eisernem Spielplanbestande es gehörte.

Alle spielten mit einem heiligen und unerschütterlichen Ernst, mit einer rührenden Hingabe, daß die Kulissen wackelten, die dramaturgische Bearbeitung hauste mit der rabiaten Kühnheit der Ahnungslosigkeit und strotzte von Überraschungen, der Souffleur (die vielseitige Gattin des Direktors) beherrschte den Text besser und lauter als jeder Schauspieler, der Text bestand nur noch aus improvisierten Extempores, von denen eines komischer als das andere ausfiel, die Verse wälzten sich zerrissen auf dem Boden, die Kostüme waren von einer tollen Freiheit vager Zeitandeutung, die Masken waren noch toller als die Kostüme, der technische Apparat versagte tadellos, es passierten die drolligsten Zwischenfälle, und zum Schluß gab es bengalische Beleuchtung und Apotheose, jedes primitive Herz weinte und war erschüttert, jeder kultivierte Geschmack lachte und war erschüttert, Kritik verstummte beschämt, und es war nicht eine Vorstellung, die nicht wenigstens eine gute Anekdote gezeitigt hat, von der noch die spätesten Geschlechter zehren werden. Es ist nicht wahr, daß sich die Klassiker in ihren Gräbern umgedreht haben, denn

sie haben ihr Stück ebensowenig erkennen können, wie sie es heute in den berühmtesten modernisierten Aufführungen erkannt hätten.

Ich kann mir nicht helfen, ich fand in der rührend willigen, rührend hilflosen Kunst der Schmiere immer noch mehr Kunst, mehr Schönes, mehr echtes Theater als in sämtlichen Verhunzungen der Weltliteratur durch den Film.

Wer das noch einmal sehen könnte, alle die schönen schlechten Rührstücke und richtige, schlechtgemalte Kulissen und die Rampenbeleuchtung durch stinkende Öllämpchen, und die Ritterstiefel, die entweder so hoch waren, daß sie fast den Bauch verdeckten, was nicht immer leicht war, oder so breit, daß sie nur so um die Beine schlotterten, und die ungeheuren Schlapphüte, unwahrscheinlich schief ins wallende Gelock gedrückt, mit mächtigen, wallenden Federbüschen dran, und überlebenslange Schwerter oder Säbel, die locker in den Schärpen staken oder gar nur im bloßen Hosengurt, und wer das noch einmal hören könnte, das prachtvolle Gebrüll der jugendlichen Helden und die uralten und doch immer neu belachten Späße der reichlich schwitzenden Komiker, die saftigtapfer in die Aktualitäten des Vormärz hineinleuchteten, und alle die Seufzer und Tränen unglücklicher Liebe! Seitdem es die unglückliche Liebe nicht mehr gibt, macht einem die ganze Liebe, inklusive Erotik, nur noch den halben Spaß. Die Mäd-

chen auf der Bühne waren meist nicht schön und lange nicht so schön, wie sie geschminkt waren, sondern sahen oft recht dürftig und nach erwünschtem Abendbrot aus, aber lieben, das konnten sie, daß es nur so krachte.

Ich will's nur gestehen, es gibt heimliche Stunden, in denen ich mich nach der Schmiere zurücksehne. Aus dem Chaos und der Stilverwirrung und der tastenden Zielstrebigkeit des Betriebes weg nach dem Paradiese der theatralischen Unschuld, nach jener gewiß nicht großen, sondern kleinen, aber sicheren und sich ihres Weges wohl bewußten Kunst. Die keine Zweifel und keine Problematik kannte, die nichts wußte von Dynamik und Rhythmus und Mentalität, sondern die nichts anderes als Theater wollte, als das über alles geliebte Theater, Verkleidung, Verstellung. In der noch nichts von Mechanisierung war, sondern der Mann seinen Mann stellen mußte, recht und schlecht. Die sich lächerlich ernst nahm, aber ohne diesen Ernst und Glauben kann das Theater nicht leben. Nach dieser Schmiere sehne ich mich. Ich sag's ja nicht laut, und es bleibt unter uns, und ich denke, um Gottes willen, nicht gar daran, daß von da etwa die Reform über das Theater kommt. Die Zeit läßt sich nicht zurückschrauben, und aus der Wiedererwekkung atavistischer Formen wächst kein Heil; vor dieser Reform möge das so arg verarztete Theater wie vor den meisten übrigen Reformen behütet

bleiben! Aber ich sehne mich auch nicht, wie einer, der drüber steht, nach der Schmiere, mit dem vornehmen Lächeln der Überlegenheit: mal auch so was wieder, vielleicht als Hautgout! Nein, richtig untertauchen müßte man, als einer, der dazugehört! Vielleicht fände man dort jenes verlorene Tempelgefühl wieder, das man in seiner Jugendzeit hatte, sooft man ein Theater betrat. Es war kindisch, aber göttlich schön. Das hat nur der, der dazugehört. Und wer es nie hatte, der hat beim Theater nichts zu suchen. Jeder wirkliche Theatermensch gehört irgendwie dazu. Denn die Schmiere ist Heimat und Urzelle des wirklichen Theaters.

Ich bin ja nicht allein mit meiner Sehnsucht nach der Schmiere. Fast alle Prominenten, dieselben, die für die höchste Wut ihres Probenzornes über ein um zehn Minuten verspätet eingetroffenes Kostüm oder einen Knopf daran, der nicht ganz den prominenten Wünschen entspricht, oder gar über einen nicht sofort bewilligten Vorschuß keine andere Entladung kennen als das in die vollbesetzte Welt hinausgeschleuderte: Verdammte Schmiere!, gestehen es einem in der Vertraulichkeit weicherer Stunden, wie sehr sie sich nach der verdammten Schmiere zurücksehnen. Sie packen gerührt die alten Erinnerungen ihrer Schmier- und Wanderjahre aus und sehen sie verklärt im bengalischen Licht entschwundener Romantik und Jugend. Dann gefällt man sich wohl auch darin, unbehindert durch das Gefühl

einer immerhin sichergestellten Prominentengage, mit den tollsten und phantastischsten Projekten einer Edelschmiere zu spielen, die auf Teilung arbeitet, und in solchen Augenblicken wäre jeder sofort bereit, noch einmal mit dem grünen Planwagen über Land zu fahren. Denn es gibt kaum einen richtigen Schauspieler, der nicht bei der Schmiere angefangen hätte, und im Grunde gilt diese Herkunft von der Schmiere als Adelsbrief und Freimaurerzeichen der Prominenz.

Die besten sind es, die am stärksten die Sehnsucht spüren.

Was mag es an der Schmiere sein, daß sie so lockt? Die Arbeit ist mindestens ebenso mühevoll, das tägliche Pensum an Auswendiglernen der Rollen, die Probenhetze viel schlimmer, die Widrigkeiten und Unbequemlichkeiten tausendmal größer, der Erfolg, die Geltung viel kleiner. Geldknappheit und Entbehrungen sind selbstverständlich, die Despotie der Direktoren, die Unzulänglichkeit der Regie werden als ebenso drückend empfunden, und die Rivalität der Kollegen macht sich nicht anders geltend als in der Großstadt, durch die zwangsweise Nähe eher noch lästiger. Und das schließlich erreichte Resultat der flüchtigen und jämmerlich dürftigen Aufführungen kann doch wohl auch nicht die innere Befriedigung geben, die den Schauspieler glücklich macht. Und doch sehen sie alle wehmütig ihr Schmierenleben wie in

einer Gloriole verklärt. Ist es wirklich nicht mehr als ein schüchternes Aufmucken, als eine platonische Reaktion gegen die allzu umfriedete Bürgerlichkeit einer beamtenhaft regelmäßigen Existenz? Aus einer uneingestandenen Angst vor der eigenen Verfettung? Aus Angst, daß einem im täglichen Kontakt mit immer demselben, allzu sicheren Publikum der Auftrieb verrinnt, die Kunst zu Technik, Gewohnheit, Routine erstarrt? Bedürfnis, sich sein Talent, seine Wirkung von einem andern, frischeren, naiveren Publikum bestätigen zu lassen, sich vor neuen Leuten selbst zu erneuern? Oder ist es mehr? Der alte Künstlertrieb nach Freiheit, Ungebundenheit, Schweifen, Ferne? Der alte Wander- und Nomadentrieb aller Künstler? Die uralte Verbundenheit und Solidarität der Schauspieler mit allem, was Zigeuner, Gaukler, fahrendes Volk heißt, mit allem Volk der Landstraße, das gute Vagabundenerbe der Zunft? „Räumt die Wäsche weg, die Komödianten kommen!" Ich weiß, es ist lächerlich, es ist Romantik, es ist ein abgebrauchtes Klischee, es paßt nicht in die Zeit, nicht in die wirtschaftlichen, gewerkschaftlichen, gesellschaftlichen Bestrebungen der Schauspieler, es steht in einem grotesken Gegensatz zu ihren heutigen Lebensformen, zu ihrem Lebensstandard. Aber es ist die eigentliche Natur des Schauspielers. Die viel naiver, viel simpler, viel kindlicher und viel romantischer ist, als man denkt. Darum liebt der Schauspieler

die Schmiere. Erstens, weil sie echtes Theater ist, mehr Theater als jedes andere Theater, und zweitens, weil er an der Schmiere Komödiant sein darf, so recht von Herzenslust und ungehemmt Komödiant. Der richtige romantische Komödiant, wie er seit der Thespispremiere im Buche steht.

Warum geht denn der Schauspieler, auch der beste, zum Theater? Nicht bloß um Theater zu spielen, sondern, und vor allem, um den Komödianten zu spielen, die Rolle, die ihm von Gott auf den Leib geschrieben ist.

Liebe am Theater

Es wird viel geliebt am Theater.

„Warum glauben Sie das?" heißt es in einem alten, aber ungarischen Witz, und die hübsche Antwort lautet: „Weil überhaupt viel geliebt wird in der Welt."

In dieser Hinsicht ist also das Theater vorbildlich. Es wird sehr viel geliebt am Theater. Es wird sehr viel geheiratet am Theater. Es wird noch mehr geschieden am Theater.

Ich weiß nicht, ob die Anzahl der Ehen und der Scheidungen ein Gradmesser für die Sittlichkeit ist. Von der Liebe glaube ich es bestimmt.

Ich glaube an die erzieherische Kraft der Liebe.

(An keine andere.) Liebe macht frei, macht reif, macht reich und gut. Sie macht geschickt und gescheit, wenigstens die Gescheiten. Sie öffnet die Augen für das Leben und die Menschen. Sie löst den Geist, den Körper und die Seele.

Sie steigert auch das Talent. (Was am Theater nicht ganz unwesentlich ist.) Liebe ohne Talent macht's freilich nicht, obwohl der Versuch immer wieder gewagt wird; doch schließlich kommt's raus. Talent ohne Liebe aber auch nicht. Zum Glück gibt es kein Talent ohne Liebe.

Liebe ist die Atmosphäre des Hauses. Wie sollte es anders sein? Sie ist der in mystisches Dunkel gehüllte Ursprung dieser Kunst und ist ihr Schutzgeist, ihre Seele, ihr Motor, ihr Geheimnis und ihre geheimnisvolle Kraft und Anziehung geblieben. Sie ist ihr wesentlicher Inhalt. Liebe in allen Arten und Abarten, auf allen Wegen und Umwegen, als Schicksal und als Spiel, als Glück und als Gefahr, mit ihren Freuden und Schmerzen, mit ihren Überraschungen und Künsten, mit ihren Geheimnissen und Komplikationen ist darzustellen: wie soll einer darstellen, was er nicht kennt? Wie soll einer Verführung oder Koketterie darstellen, wenn er es nie geübt, Leidenschaft oder Blamage, wenn er es nie erlebt hat?

In allem andern hilft die Phantasie nach. Gewiß, man hat noch nie als Sieger eine Schlacht gewonnen, als Besiegter eine verloren: aber man ist

doch in Premieren draußengestanden. Man muß nicht selber König gewesen sein, um sich in einen hineindenken zu können. Nichts leichter als das. Und man braucht nicht einmal selbst einen König ermordet zu haben, um sich vorstellen zu können, wie einem dabei zumute ist. In der Liebe ist es mit der Phantasie nicht getan: ihre Wirklichkeit ist eben viel schöner und hat Überraschungen, auf die keine Phantasie gefaßt ist. Und außerdem: wenn die Phantasie einmal angefangen hat, sich mit der Liebe zu beschäftigen, bleibt es nicht bei der Phantasie.

Meistens ist das Zumtheatergehen darauf zurückzuführen, daß die Phantasie angefangen hat, sich mit der Liebe zu beschäftigen.

Wie schnell wird aus der Liebe zum Theater die Liebe am Theater!

Es wird der Tugend nicht leicht, der Verführung der Atmosphäre zu widerstehen. Trotzdem kann nicht bestritten werden, daß die siegreiche Tugend auch am Theater in natura vorkommt; vielleicht öfter, als man gemeinhin annimmt oder wünschen möchte. Nur erfreut sie sich nicht einer besonderen Wertschätzung. Auch nicht etwa des Gegenteils. Sie wird als Privatschrulle hingenommen.

Es kann nicht gut bestritten werden, daß jedes hübsche Mädchen, das am Theater auftaucht, nicht lange zu warten braucht, bis sich ihm fromme

Wünsche nähern. Und ebenso muß man der Wahrheit die Ehre geben, daß sich diese Wünsche fast regelmäßig zurückziehen, wenn sie einmal auf einen wirklich ernsten Willen der Unschuld stoßen, sich zu behaupten. Vielleicht nirgends so wie beim Theater.

Rein sachlich allerdings besteht das allgemeine Vorurteil gegen die Unberührtheit, daß sie von einer gewissen Unerwecktheit des Talents nicht zu trennen ist. Merkwürdigerweise zeigt es sich am deutlichsten, wenn es sich darum handelt, Unberührtheit darzustellen. Das scheint ohne die entgegengesetzten Erfahrungen am schwersten zu sein.

Ihr Manko bleibt der Novize übrigens nicht verschwiegen. Sie wird von allen Seiten schonend und mitleidsvoll darauf vorbereitet, daß ihr noch „der Knopf aufgehen müsse". Was natürlich rein fachlich gemeint ist. Es gibt ja unter den Schauspielern auch junge Männer, denen der Knopf noch nicht aufgegangen ist.

Man ist beim Theater sehr aufrichtig in diesen Dingen. Es wird viel geliebt beim Theater. Es wird mindestens ebensoviel von der Liebe gesprochen. Nicht ganz so unanständig wie im übrigen Leben draußen, aber mit mehr Freiheit und Offenheit. Und auch mit mehr Grazie und Talent.

Übrigens gibt es Unterschiede. Ich habe mir erzählen lassen, daß an den Operettentheatern der österreichischen Provinz zum Beispiel eine große

Aufrichtigkeit in diesen Dingen herrscht. Hier dürfte die Pädagogik manchmal über das Ziel und die Grazie hinausschießen.

Anderswo hält sich die Tonart mehr an die höhere Psychologie. Aber gewispert und getuschelt wird überall, in allen Winkeln und in allen Ecken. Und nicht bloß in den Winkeln und Ecken, und nicht bloß leise und heimlich. Was? Von der Liebe. Es wird geklatscht. Beim Theater bekommt alles gleich die volle Scheinwerferbeleuchtung der Öffentlichkeit. Was auf der Bühne geschieht, reflektiert in allen Teilen des Hauses. Ist es ein Wunder, wenn in dieser Atmosphäre junge Herzen und Sinne heiß werden? Sich die Köpfe verwirren, die Anschauungen verschieben, die Widerstände dezimieren? Wo alles liebt, kann man nicht allein unbeschäftigt daneben stehen und zugucken. Man müßte sich schämen und würde sich langweilen. Da wird dann eben jung geliebt und jung geheiratet. Nicht immer geheiratet. Aber doch überraschend oft und überraschend jung.

Schauspielerehen. Das ehrwürdige Amt des Dramaturgen, das so viel Ähnlichkeit mit dem verwandten des Beichtvaters hat, bringt es mit sich, daß man unerwartete Einblicke in dieses seltsame soziale Gebilde der Paarung gewinnt. Es ist nicht zu sagen, was einem Dramaturgen alles anvertraut wird. Leider verschließt das berufliche Amtsgeheimnis den sonst so beredten Mund.

Ich glaube, daß wenige Menschen so viel Gelegenheit haben, in menschliche Angelegenheiten hineinzuschauen. Unter Lachen und Weinen öffnen sich vor ihm die naiven und im Grunde doch meist gutmütigen Herzen von Menschenkindern, die, leichter bewegt als die andern, vor ihnen nur das Schicksal voraus haben, die Kerbe jedes Eindruckes deutlicher zeigen zu müssen. Und den kategorischen Imperativ, noch in der Verzerrung Leichtigkeit und Anmut zu bewahren.

Zwei junge Menschen finden einander. Alles: Situation, Interessen, Ideale, Wünsche, Arbeit, Erfahrungs- und Erlebnissphäre sind gemeinsam. Die langen Proben sind der „gran Galeotto", der große Kuppler, der sie einander in die Arme treibt. Die Klatschsucht der Kollegen, die es lange, bevor es wahr wurde, bereits bemunkelt hat, der andere. Was Shakespeare entzündet hat, schürt der gemeinsame Haß gegen die Direktion zur Flamme. Man lehnt sich aneinander, arbeitet gemeinsam, schimpft gemeinsam über die Direktion, wehrt sich gemeinsam gegen die Kollegen, ißt zusammen, hungert zusammen, hilft einander, pumpt einander. Um sich und den andern den furchtbaren Ernst seiner Absichten zu beweisen, schreckt man vor keiner Übertreibung zurück. Die ärgste Übertreibung ist die Heirat. Man weist den freundschaftlich warnenden Einspruch, daß es „auch so ginge", als lasterhafte Einflüsterung zurück und

heiratet entrüstet. Die Premiere, die dem einen den größeren Erfolg bringt als dem andern, bedeutet die erste Enttäuschung des andern, der den kleineren Erfolg hatte, über den einen. Viele andere Enttäuschungen folgen. Nichts dekuvriert jeden Charakter so sehr, wie der Erfolg, es sei denn der Mißerfolg. So lernt man einander gründlich kennen und hat sich das anders vorgestellt. In der nächsten Premiere wechselt man — o Tücke der Direktion! — die Partner. Eifersucht. Man macht das ganze Register der ehelichen Empfindungen durch. Man muß sich beeilen, denn in der nächsten Saison wird jedes ein anderes Engagement haben. Schüchterne Versuche, ein gemeinsames zu finden, scheitern, denn das Engagement von Ehepaaren erfreut sich in den Theaterbüros einer allgemeinen und erfahrungsgemäß begründeten Unbeliebtheit.

Man nimmt gerührten Abschied und beginnt die Hetze von einem Engagement ins andere, von einem Stadttheater zum andern, von einem Arm in den andern. Im zweiten Jahre bereits steht die Ehe nur noch auf dem Papier, die Treue kaum noch in den Briefen.

So fängt es an und so hört's auf. Und dann wird fortgeheiratet. Und hört auch nicht auf, wenn man groß und prominent und berühmt geworden ist. Dann erst recht nicht.

Schließlich wird das Heiraten zur lieben Ge-

wohnheit. Es ist schwer aufzuhören, wenn man in der Übung drin ist. Ich kenne einige Gruppen beim Theater, wo es schon jeder einmal mit jeder versucht hat, sich fürs Leben zu binden, und wenn es bis zu zwei Jahren dauern sollte.

Freilich gibt es auch Ehen darunter, die vom ersten Tage an glücklich, treu und unerschütterlich fest sind und bleiben, und halten wie für die Ewigkeit zusammengenäht, und Schauspielerinnen, die es an Häuslichkeit, Wirtschaftlichkeit, Ordnung und Sparsamkeit mit der bürgerlichsten Hausehre aufnehmen, und Schauspieler, denen Schlafrock und Pantoffel das liebste Kostüm sind, sogar, ohne daß es ihrer schauspielerischen Qualität Abbruch tut. Selbst in diese Rolle, wenn sie sie einmal übernommen haben, finden sie sich so hinein, daß alle andern von ihnen lernen könnten.

Es sind alle Spielarten vertreten: vom kleinsten Luderchen bis zum großen Luder; vom verliebten Backfisch bis zur Amoureuse; von der berechnenden Haustochter, die auf die Partie spekuliert, bis zur Hausfrau, die mit dem Korb am Arme auf den Markt einholen geht; von dem braven Mädel, das nur einen lieben kann, bis zur wirklichen Dame, von der niemand etwas weiß und an die sich kein Klatsch heranwagt. „Mathildens Herz hat keiner noch ergründet, doch große Seelen dulden still." Das Fach besagt nichts: die züchtige Hero, die strenge Rhodope können arge Biester und die aus-

gelassenste Kokottenspielerin ein Muster an Reinheit und Solidität sein.

Bei den Männern ist's ebenso. Man darf nicht glauben, daß Liebe ein Monopol der Liebhaber ist. Auch den Charakterspieler schützt sein Charakter vor Torheit nicht. Und die ältesten Komiker sind bekanntlich die schlimmsten.

Was im übrigen Leben vorkommt, kommt bei den Schauspielern auch vor. Nur immer stärker, heftiger, deutlicher, auffälliger. Auch ihre Tugend hat diese Heftigkeit, und ihre Treue wirkt ebenso explosiv wie die Untreue der andern. Es ist immer, als ob sie es einem Publikum vormachen müßten, wie man das macht: treu sein.

Das Lieben spielt eine andere Rolle bei den Schauspielern als bei andern Menschen. Sie nehmen es wichtiger und — sie nehmen es unwichtiger. Ein Kuß gilt ihnen nicht gleich als Haupt- und Staatsaktion; und manches andere auch nicht. Stimmung und Gelegenheit spielen mit. Und es gibt soviel Stimmung und soviel Gelegenheit beim Theater. Gelegenheit zur Liebe und Gelegenheit zur Untreue. Gelegenheit zur Treue seltener. Man erlebt mehr am Theater: man sieht mehr Menschen, verschiedenere, hat mehr Gelegenheiten des Vergleichs. Man ist das Pathos der Beziehungen und der Situationen gewohnt und schämt sich seiner nicht. Man läßt sich voreinander gehen: man hat sich zu oft auf der Bühne verstellen müssen, um es

im Leben voreinander nicht bald aufzugeben. Kollegen durchschauen einander. Welche Rolle spielt Rivalität! Der Kampf auf der Bühne: Luise—Milford, Königin—Eboli, Maria Stuart—Elisabeth, Kriemhild—Brunhild setzt sich naturgemäß im Leben fort. Ist man zuwenig beschäftigt, ist Liebe Trost; ist man zuviel beschäftigt, ist Liebe Erholung. Immer wieder braucht man Erlebnis. Man hat es überreichlich. Man kommt aus den Erregungen und Katastrophen nicht heraus. Hat man keine eigenen, erlebt man die der andern mit derselben Intensität. Wo gibt es so viel Bewunderung wie beim Theater? Und wo solche Enttäuschungen? Und das alles in solchen Dimensionen, wie sie außerhalb des Theaters gar nicht vorkommen. Man lebt schneller im Theater. Immer wie hinter einer Jugend her, die zu entrinnen droht. Sich verlieben, werben, erhören, sich kriegen und sich überkriegen, das alles geht in einem Theatertempo vor sich, als wenn man es in die drei Stunden eines Theaterabends zusammenpressen müßte. Wo sitzt das Herz, wo der Mund, wo die Hand lockerer? Wo ereignen sich noch so viele Szenen der Rührung und der Wut, so viele Ausbrüche des Hasses und der Kameradschaft? Wo kann man noch so sentimental und so unsentimental, so pathetisch und so naiv unmittelbar sein? Wo gibt es Männer, die sowenig Mann, Frauen, die sosehr Frau sind, wie beim Theater?

Und wo finden sich noch Menschen, die sich mit einer so willigen und offenherzigen Diskretion zu verraten, so reizend, erfahren und amüsant von der Liebe zu sprechen wissen, wie beim Theater?

Paradox über das Talent

Talent ist, wenn ... Nein, das ist eben das Talent nicht. Talent läßt sich nicht definieren. Sowenig wie die meisten andern Dinge auf der Welt. Jedes Talent ist anders. Es gibt wohl viele Merkmale, die Talente gemeinsam haben können: das wesentliche haben sie nicht gemeinsam. Um ihm darauf zu kommen, muß man sich schon um jedes einzeln bemühen. Es lohnt.

Talent steht zur Zeit nicht sehr hoch im Kurs. Es gibt zu viele, wird behauptet. Falsch: es gibt sehr wenige. Fast so wenige, wie es Genies gibt.

Wer dem Talent eines auszuwischen sucht, setzt es in Gegensatz zum Genie. Dabei liegen Genie und Talent auf zwei ganz verschiedenen Ebenen. Genie bezieht sich auf die Totalexistenz einer Persönlichkeit; Talent ist eine Spezialeigenschaft, wie schön oder gut oder wahrheitsliebend. Das Wort Genie erzählt ein Schicksal. Eine Notwendigkeit, eine auferlegte Mission, ein vorbestimmtes Eingreifen ins Weltgeschehnis. Talent ist eine Prämisse, zu der andere Prämissen kommen müssen,

wenn sich ein Schluß ergeben soll, ist eine Andeutung von Möglichkeiten, die auch ausbleiben können. Genie ist das Finish, Talent ist ein Start. Aus dem Talent kann alles werden: aus dem Genie nur ein Genie.

Ein Genie kann, wie es schön oder häßlich, schwarz oder blond sein kann, auch Talent haben, muß aber nicht. Es gibt sehr unbegabte Genies.

Man kann sich sogar ein dummes Genie vorstellen, und es bleibt doch ein Genie: vom Talent verlangt man Intelligenz.

Daß Talent eine Spezialeigenschaft ist, bedeutet nicht, daß es sich um ein Spezialtalent handelt. Das Spezialtalent ist eigentlich kein Talent: es ist die hypertrophische Entwicklung einer Eigenschaft auf Kosten aller andern Eigenschaften, die dadurch verkümmern wie ungenützte Organe. Das wirkliche Talent hat Talent zu allem oder wenigstens zu sehr vielem. Nur meist nicht zur Mathematik.

Das Genie hat es nicht nötig, liebenswürdig zu sein. Dem Talent ist es im Interesse seines Fortkommens sehr zu wünschen.

Und es ist auch meist liebenswürdig. Talent macht beliebt. Es wirkt so wohltuend, Menschen zu sehen, denen alles, was sie versuchen, gelingt; man hat den angenehm harmonischen Eindruck: es stimmt; es ist zwischen Kraft und Last, Anstrengung und Resultat, Wollen und Können das gute Gleichgewicht hergestellt. Man hat vom Talent

auch, im Gegensatz zum schweren Schicksalsgehorsam des Genies, das erlöste Gefühl von Leichtigkeit und Freiwilligkeit: es könnte auch anderes, es muß nicht, es tut seine Kunst nur um des schönen Spieles willen. Und wer, kann er schon selbst nicht spielen, sieht nicht gern dem schönen Spiel anderer zu! Außerdem macht jedes Können und Gelingen dem Könner so viel Spaß, daß es ihm leicht wird, heiter, gutmütig und erfreulich zu sein.

Die Spielfreudigkeit gehört zu den Symptomen, an denen man das Talent erkennt.

Was natürlich nicht hindert, daß Talente auch faul sein können. Aber auch zur Faulheit gehört Talent. Bei manchem das einzige. Das fällt dann unter die Spezialbegabungen.

Immerhin empfiehlt es sich, das Talent zu schmieden, solange es warm ist. Sonst kann es einem passieren, daß man sich nach einer allzu langen Pause seines Talents erinnert und die Entdeckung machen muß, daß es mittlerweile ausgeraucht ist.

Das Problem des Talents: wie wird aus einem Geschenk ein Eigentum?

Talent oblige.

Der Gegensatz zum Talent ist nicht Genie, sondern Talentlosigkeit.

Ein anderer Gegensatz zum Talent ist: Organisation.

Zum Talent gehört Fixigkeit. Talent ist kein

Schwerarbeiter. Es druckst nicht, es schwitzt nicht. Es kapiert geschwind. Konzipiert geschwind, produziert geschwind. Arbeit, bei der man allzu lange weilt, langweilt. Das Talent ist fürs Kurzweilige.

Talent ist der sechste Sinn. Und zugleich die Quintessenz der fünf andern. Es wurzelt in der Begabung der Sinne, und darum trägt es immer die gesunde Färbung der Sinnlichkeit. Für Unsinnlichkeit und Übersinnlichkeit fehlt ihm der Sinn.

Begabte Augen, begabte Ohren: dann stimmt auch alles andere. Was begabte Augen und Ohren beweist, hat Kopf und Fuß. Und Hand.

Die meisten Maler können tanzen, jonglieren, kunstpfeifen, ja mitunter selbst auch schreiben. Und einige sogar malen. Weil sie Augenmenschen sind.

Richtige Schauspieler können überhaupt alles, weil sie Sinnenmenschen sind.

Das erste, woran man das Talent des Schauspielers erkennt, ist das Gehör. Das zweite, daß er das mit dem Ohr Aufgefangene sofort wiedergeben kann. Die Stimme gehorcht dem Ohr. Der Körper gehorcht der Stimme.

Der nur talentierte Schauspieler kann alles machen, was er will. Am liebsten das, was ein anderer will. Aber er macht es so, als ob er selber es wollte, als ob es ihm Natur geworden wäre. Und es ist ihm Natur geworden. Der Schauspieler, der nur Natur ist, kann nur das machen, was er muß. Was

er muß. Aber das macht er so, daß auch der andere glaubt, er habe es gar nicht anders wollen können.

Talent und Natur im Schauspieler: das eine Wunder voll von unbegrenzten Möglichkeiten, die andere wundervoll begrenzt von Notwendigkeit.

Beim talentierten Schauspieler ist Talent nicht eine Eigenschaft neben allen andern, sondern jede andere Eigenschaft ist eine Ausstrahlung seines Talents. Er ist blond oder schwarz, dick oder mager, dumm oder klug, sicher oder bescheiden aus Talent.

Eine Natur kann sich lange verstecken. Manchmal sogar hinter Talent. Talent läßt sich nicht verheimlichen. Es spritzt einen an. Nur die Natur ist schamhaft, das Talent brennt darauf, sich preiszugeben.

Die schöpferische Stärke der Natur wird erst von der Bühne dekuvriert, das Talent tritt schon im Leben talentiert auf.

Aber wenn einer kein Gehör hat, das blitzschnell auffängt, keine Stimme, die dem Gehör, keinen Körper, der der Stimme pariert, ist er deswegen noch keine Natur.

Denn letzten Endes kann auch die schauspielerische Natur, gehemmter, schwerer, tiefer, undurchsichtiger als das Talent, des Talents nicht entraten. Im Gegenteil, sie braucht fast noch mehr Können, um ihre Hemmungen zu überwinden. Nur

daß ihr Talent unbewußter, wie unter einem Zwange, funktioniert, und nebenbei, wie wenn sie sich nicht viel aus seinen Künsten machte.

Das schauspielerische Talent braucht den andern, sich an ihm zu entzünden. Aber es entzündet sich auch wirklich. Es ist ein entzückendes Schauspiel, ein Theater vor dem Theater, diese Reagenzfähigkeit in der Arbeit zu beobachten. Ein Wort, ein Wink genügt, und der richtige Ton stellt sich ein, die richtige Geste unterstützt, die Verwandlung ist fertig; wie wenn es von einer Zaubergerte angerührt wäre. In den besten Fällen verwandelt es sich in sich selbst; aber auch dazu braucht es den andern.

Im Talent steckt so viel verwandelnde Kraft, daß es im Laufe der Zeit seinen Träger sogar in eine Natur umzutauschen vermag.

Aber es gibt auch den umgekehrten Fall: ein Talent ist so stark, daß es durch das Zuviel seiner Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit die ursprünglich vorhandene Natur zuschüttet. Tragödie der Dichter Otto Julius Bierbaum und Klabund: die an sich durchaus nicht arme Persönlichkeit verblaßt am Farbenreichtum ihres Talents.

Seine Grenzen findet das Talent an der Zeit: es ist zeitgebunden, an seine Zeit gebunden, lebt von seiner Zeit und vergeht mit seiner Zeit. Nur die Natur trotzt der Zeit, nur das Genie ragt in die Ewigkeit.

So finden sich diese beiden Begriffe, Genie und Talent, so disparat sie sein mögen, ob man will oder nicht, immer wieder zusammen. Der Sprachgebrauch, der sich wenig um Begriffsbestimmungen kümmert, kuppelt sie aneinander, wie er die disparaten Begriffe Goethe und Schiller zusammengebracht hat.

Man kann auch die Grundverschiedenheit von Genie und Talent kaum besser erkennen als an diesen ihren beiden größten Repräsentanten: an Goethe und Schiller.

Schiller ist wohl das stärkste Talent der deutschen Literatur: er kann alles; er trifft jeden Ton, die zarteste Tonnuance, die er von sich verlangt, auch für das seiner Natur Entlegenste, auch für den Humor, er trifft den großen Schwung der historischen Aktion und bringt den verblüffendsten Scharfsinn auf für die verschlungensten politischen Intrigen, Strömungen und Gegenströmungen; er kann motivieren, verwickeln, steigern, spannen, er kann charakterisieren; und nur eines ist ihm versagt: das letzte Schöpfergeheimnis, wie man Menschen von Fleisch und Blut auf zwei Beine stellen kann, daß sie leben, ohne daß ein Mensch begreifen kann, mit welchen Mitteln das Wunder geschehen ist. Das kann Goethe. Schiller hat das Talent, unter tausend Worten jedesmal das schönste zu treffen; Goethe das Genie, unter allen Worten das einzig mögliche zu finden.

Wenn nicht Alfred Polgar für den Dichter Brecht die glückliche Formulierung (um die ich ihn beneide) gefunden hätte: „er hat Talent zum Genie", so möchte man von Schiller sagen: er war ein Genie an Talent; aber nur an Talent.

Gespräche mit einem Schauspieler

Mein Freund W. ist ein grundgescheiter Mensch, dabei Schauspieler durch und durch, und zwar ein vorzüglicher Schauspieler.

Er ist viel zu hell, um sich nicht Gedanken über seine Kunst zu machen, aber mit dem, was man „denkender", „gebildeter", „intellektueller" Schauspieler nennt, hat er nicht die mindeste Ähnlichkeit. Er ist überhaupt unverschmockt und unversnobt.

Wenigstens unter vier Augen.

Das Gespräch über den denkenden Schauspieler

Und wie denken Sie, mein lieber W., über den denkenden Schauspieler?

Danke, gut. Nämlich, pfui Teufel! Wenn ich nur das bloße Wort Mentalität höre! Für mich ist denkender Schauspieler gleichbedeutend mit temperamentlos, ohne Blut, ohne Leben. Ein blasser, ver-

grübelter, vertüftelter Geselle, mehr Literat als Schauspieler. Der Schauspieler muß naiv und aus dem Unbewußten heraus schaffen. Sonst ist er keiner.

Sehr schön, mein Lieber. Diesen ausgezeichneten Standpunkt kenne ich. Es ist der allgemeine. Diese Meinung zu haben, ist schon mehr eine Prestigeangelegenheit des ganzen Berufes. Sie ist sozusagen vorgeschrieben, kanonisch. Ich möchte den Schauspieler sehen, der von sich sagt: ich bin ein denkender Schauspieler! Die denkenden am allerwenigsten. Und zwar nicht aus allzu großer Bescheidenheit, das ist doch sonst bei euch nicht Brauch, sondern aus dem Gegenteil. Der Denkende steht zur Zeit im Mißkredit, im Vorurteil. Es schmeichelt, sich als Instrument und Medium der höheren Eingebung zu fühlen. Der ewige Umgang mit göttlichen Mächten gibt einem selbst etwas so mächtig Göttliches. Das verstehe ich. Aber nicht von Ihnen, der Sie ein klarer Kopf und ein ehrlicher Mensch sind. Von Ihnen hätte ich gern die Wahrheit gehört. Also, bitte schön, sagen Sie mir die Wahrheit!

Aber es ist doch die Wahrheit.

Es ist eine Wahrheit. Aber nicht die ganze. Und nicht die wirkliche Wahrheit, die sich Ihnen aus der Wirklichkeit der Erfahrung, aus der Wirklichkeit Ihrer Arbeit ergeben haben muß.

Zum mindesten ist es eine sehr schöne Wahrheit,

und es ist mir schmerzlich, sie Ihnen zu opfern. Allerdings — das muß ich Ihnen zugestehen — macht man mitunter die merkwürdige Beobachtung, daß sich vieles, was sich auf dem Papier gut gesagt, gut formuliert, wundervoll ausnimmt, einem in der Wirklichkeit der Erfahrung gar nie unterkommt, nie begegnet. Schon das Gespräch erreicht nie ganz das Niveau von Papier und Buch, und manches, was sich gedruckt überzeugend und selbstverständlich ausnimmt, würde im Gespräch anmaßend, affektiert, verlogen wirken, und man würde sich nicht trauen, es auszusprechen, geschweige denn in Wirklichkeit umzusetzen. Papier und Buch laufen dem Gespräch immer um eine Etappe, den Problemen der Erfahrung um zwei voraus. Eigentlich schämt man sich innerlich ein bißchen, das, was man getan hat, im Stile eines so hohen Niveaus ausgedrückt zu lesen, ohne daß man weiß, wie man dazu gekommen ist, und dann tut man unwillkürlich eben mit.

Und brauchte sich gar nicht zu schämen, denn Papier und Buch haben es leicht, da oben monologisch im luftleeren Raum der Abstraktion und der Begriffe zu schweben, und schon das Gespräch bringt die nützliche Kontrolle des andern, und die Erfahrung der Arbeit erst reduziert jede Abstraktion unmerklich auf eine Wirklichkeit, die lebt und daher mehr und reicher ist als jede Abstraktion. Im Ringen mit dem Widerstand der Ma-

terie liegt mehr schöpferische Energie als in allen Wortpostulaten formulierender Deutung.

Immerhin, wunderschön wäre es, das Denken durch Unbewußtheit zu ersetzen. Aber so weit sind wir ja noch lange nicht. Dazu müßten wir erst einmal beim Denken angelangt sein. Das sind wir nicht oder nur wenige, und die selten. Unsereiner ist ja schon froh, wenn ihm nur Gelegenheit und Zeit gegeben wird, innerhalb seiner Arbeit zu denken. Unter vier Augen will ich es Ihnen gestehen, natürlich denke ich. Ich denke sogar gern. Die Sache fängt doch erst dann an, mir Spaß zu machen, wenn ich mir über meine Rolle selbständig Gedanken machen kann. Es macht mir geradezu Vergnügen, zu denken. Wenn man mich läßt. Aber man läßt mich nicht. Die andern denken für mich. Der Direktor, der für mich wählt und schon durch die Zuweisung mich durch die Rolle und die Rolle durch mich überbestimmt und einengt; der Regisseur, der mir seine Auffassung aufoktroyiert und sogar seinen Tonfall aufzuzwingen versucht und mich nicht gewähren lassen kann, weil er mich den Zwecken eines Ganzen einordnen muß; der Dichter hat schon vorher für mich gedacht. Ich will ja denken; aber was? aber wann? aber wie? Ich trete mit dem Vorsatz an die Rolle heran: die beste, wenn es nicht gerade der Hamlet oder Faust ist, gibt keinen Anlaß; es steht ja schon alles drin, mehr und deutlicher, als es mir lieb ist. Bei den meisten

Rollen liegt es so, daß man sie beim ersten Anschauen hat; oder nie. Gibt es einen Zweifel an der Auffassung, dann ist es meistens die Schuld des Dichters und eine Unklarheit in der Dichtung, die man nicht durch Nachdenken, sondern nur durch Zupacken gutmachen kann. Die meisten Möglichkeiten von Auffassungsverschiedenheiten reduzieren sich auf Betonungen, die letzten Endes eigentlich immer nebensächlich sind und weder am Gesicht der Rolle, noch an der Wirkung der Szene Wesentliches ändern. Worin aber kann sonst das Denken des Schauspielers bestehen? Daß ich das Erlebnis der Rolle an meinem Erlebnis von Welt und Leben messe und soviel wie möglich davon hineinzustopfen versuche. Prost die Mahlzeit! Fast niemals gibt mir die Rolle gerade die Gelegenheit, die ich brauche. Es fehlt der Platz in der Rolle. Oder in einem Andersseinwollen, in einem Abweichen von der Tradition. Darüber zerbreche ich mir nun den Kopf, zu Hause beim Studium oder auf einsamen Spazierwegen, und bin glücklich, wenn mir etwas Glückliches eingefallen ist, etwas Neues, Reicheres, Stärkeres, Heutiges: aber komme ich auf die Probe, dann hat mir dieses Anderssein schon die Regie abgenommen, und zwar um jeden Preis und meist in einer Richtung, die mir gar nicht lieb ist. Manche Schauspieler sagen vor jedem zweiten Satz: „Herr Regisseur, das habe ich mir so gedacht", worauf der Regisseur witzig zu ant-

worten pflegt: „Denken Sie nicht, sondern machen Sie vor!“ und dann stellt es sich meist heraus, daß sie sich unter Denken ein Leise- statt Lautsein, ein Lautsein statt Leisesein gedacht haben, was man nicht eben mit Denken bezeichnen kann. Für andere wieder ist Denken ein Gesellschaftsspiel oder eine Konsultationspartie, die im Kaffeehause oder am Stammtisch ausgetragen wird; da wird stundenlang in langen Nächten über jeden Satz diskutiert, mit allen Terminis der Metaphysik, und die kompliziertesten Auffassungen werden ausgetüftelt, von denen dann morgen auf der Probe nicht das mindeste zu bemerken ist, weil die Realität der Bühne einen eben vor eine ganz andere Problematik stellt. Zu dieser Art des kollektiven Denkens fehlt mir allerdings Lust und Zeit. Bei der Schnelligkeit, mit der die meisten Stücke herausgebracht werden, bei der Länge der Proben, und wenn man jeden Abend zu spielen hat, dann hat man so viel mit dem Text der Rolle und mit den tausend Äußerlichkeiten der Vorbereitung, mit Maske, Kostüm und dergleichen zu tun, daß man zum Denken keine Zeit findet. Sie sehen, es wird mir schwer gemacht, zu denken. Aber was an die Stelle des Denkens tritt, ist nicht etwa das Unbewußtsein, was freilich viel hübscher klingen würde, sondern die Bewußtheit eines andern.

Nein, mein Lieber, so leicht gebe ich Sie und Ihr Denken diesen äußerlichen Notwendigkeiten des

Theaters nicht preis. Aus allem, was Sie sagen, spricht ein starkes Bekenntnis zum Denken. Auch aus Ihrer natürlichen Auflehnung gegen den Regisseur: ich glaube allerdings, daß zum Schlusse die Realität der Bühne mit Recht recht behält in der aus diesen beiden kämpfenden Komponenten resultierenden Gestaltung. Natürlich denkt ihr Schauspieler. Nur denkt ihr, wenigstens die wirklichen, auf schauspielerisch. Ihr denkt sinnlich. Ihr denkt nicht in Begriffen. Ihr denkt in Klängen, Gesten, Emotionen, Figuren, Visionen. Im Augenblick der Konzeption, wenn Ihnen beim Lesen der Rolle sofort eine Figur aufgeht, vollziehen Sie eine Gedankenarbeit. Und sogar eine schnellere und an Assoziationen reichere als die meisten andern, die denken. Und eine, die bleibt. Die Ihnen kein Regisseur mehr wegnehmen kann.

Haben Sie eine Ahnung! Haben Sie eine Ahnung, was der Rotstift eines Regisseurs mit einigen blutigen Strichen aus der schönsten Figur für ein wesenloses Schattengespenst zu machen vermag! Es ist alles, was Sie sagen, sehr freundlich und sehr schmeichelhaft für uns Schauspieler, aber Sie denken sich das bloß so, doch wir leiden wirklich daran daß uns die Gelegenheit, selbständig zu denken, so beschnitten wird. Das ist keine bloße Marotte von mir. Es ist damit — Sie selbst bringen mich darauf — ganz ähnlich wie mit dem Beobachten. Ich weiß, es ist zur Zeit aus der Mode. „Veraltete

Methoden des Naturalismus!" Und alles Naturalistische ist verpönt. In Wirklichkeit sind wir alle froh, beobachten zu dürfen, und wären glücklich, die Resultate unserer Beobachtung anzubringen. Beobachten ist eine so schauspielerische Funktion; nicht fünf Minuten können wir einem Menschen gegenübersitzen, ohne einen Zug an ihm herauszufinden, bei dem wir uns denken: den bringe ich das nächste Mal an. Es hört sich freilich in der Diskussion großartig an: ich schaffe nur aus meiner Phantasie und Intuition. Das kann nämlich einer auch sagen, wenn er gar nichts schafft. Nach dem Modell arbeiten aber, aus der Beobachtung heraus, das ist etwas Wirkliches, da kommt etwas dabei heraus, das ist Schauspielerei. Nur leider — es kommt nie dazu. Jenes Nächstemal kommt, aber der Zug, der glückliche Zug läßt sich nirgends anbringen. Und ich kann jahrelang warten, bis sich einmal die Gelegenheit ergibt, die eine oder andere Beobachtung an einer Figur loszuwerden. Das kommt davon, daß wir Schauspieler uns nicht die Rollen selber schreiben. Da haben Shakespeare und Molière, Nestroy und Raimund es besser gehabt.

Spaß beiseite! ...

Nein, nicht Spaß. Mir ist es völlig Ernst. Es ist nämlich um alles das so furchtbar schade. Jede Funktion, die wir ausüben, ob es nun Denken oder Beobachten oder was immer sei, bedeutet eine Bereicherung, Verstärkung und Vertiefung unserer

Kunst und muß uns willkommen sein. Nur so wachsen wir. Wir brauchen eine unausgesetzte Zufuhr von außen und Aufwirbelung von innen. Woher sie kommen, und wie, ist letzten Endes gleichgültig. Daher scheint mir die ganze Fragestellung falsch. Denken oder Unbewußtsein? Warum entweder — oder? Warum nicht beides? Sowohl Denken wie Unbewußtsein. Nur jedes zu seiner Zeit. Im Studium klares Wissen um Absicht und Willen; auf der Bühne aber auch Hingegebenheit an den Augenblick, Intuition, Rausch. Wenn ich auf die Bühne trete, muß ich mit meiner Rolle fertig sein, muß ich mich als Herr meiner selbst und der Situation fühlen: aber dann will ich auch manchmal fühlen, daß die Situation stärker ist als ich. Es muß für den Schauspieler auch Momente geben, in denen er improvisieren kann. Eins hebt das andere nicht auf, sondern hebt das andere, stärkt das andere. Nacheinander, aber manchmal auch nebeneinander und durcheinander. In solchen Augenblicken spürt man, daß man Schauspieler ist.

Na also!

Na also? Wenn's auch nur wirklich wahr wäre! Wenn's auch wirklich einmal soweit käme! Aber sie lassen einen ja nicht. Es ist schon ein schwerer Beruf. Aber wissen Sie mir einen besseren?

Heute kann ich Ihnen nicht helfen, mein lieber W. Heute werden Sie interviewt.

W.: Und Sie habe ich für einen anständigen Menschen gehalten! Worüber?

Über den neuen Stil in der Schauspielkunst.

W.: Ah, scharmant! Gibt's denn das wieder?

Natürlich gibt es das. Haben Sie je von einer Zeit gehört, in der es keinen neuen Stil gegeben hat? Nur daß es diesmal ein ganz neuer, ein funkelnagelneuer, ein noch nie dagewesener Stil ist. Ihre Kollegen behaupten es wenigstens. Besonders die jüngeren.

W.: So? Meine jüngeren Kollegen? Die müssen es ja wissen. Die sind auch imstande und finden mich vieux jeu. Und was ist das, der neue Stil?

Ja, das weiß ich nicht. Ich weiß nur, was er nicht ist. Er ist nicht naturalistisch, und er ist nicht psychologisch, und er ist nicht einmal mehr expressionistisch.

W.: So? Das ist er nicht. Das ist immerhin schon etwas. Und was ist er?

Das ist schwer herauszukriegen. Er muß etwas sehr Kompliziertes sein; Rhythmus und Dynamik ist auch dabei.

W.: Merkwürdig, wie viele Dinge man macht, wenn man Schauspieler ist, ohne daß man weiß, daß man sie macht! Es ist gut, daß sich dann im-

mer gescheite Leute finden, die es einem nachher sagen; nur sind das immer die, die es nicht selber machen.

Das teilt ihr, mein Lieber, mit allen, die in der Arbeit stehen. Glauben Sie, Tizian hat sich jemals gesagt: „jetzt male ich Hochrenaissance"? Das besorgten die andern. Einige junge Leute schrien Sturm und Drang, aber den „Werther" und die „Räuber" schrieben andere. Wenn wirklich einmal ein neuer Stil entstanden ist, hat man's immer erst am Schluß bemerkt, wenn er schon da war, und meist erst, wenn er schon vorüber war.

W.: Famos, mein Lieber. Jetzt habe ich Sie erwischt. Sie sind doch ganz meiner Meinung. Sie sagen ja genau dasselbe, was ich auch sage. Sie glauben auch nicht, daß es so etwas wie einen neuen Stil gibt.

Aber nein, lieber W., da haben Sie mich mißverstanden. Das leugne ich durchaus nicht. Natürlich gibt es einen neuen Stil. Und in jeder Zeit gibt es einen, und jeder ist anders. Das wirkliche Kunstwerk einer Zeit (und der wirkliche Künstler) kann nur in der Sprache seiner Zeit sprechen. Auch in unserer Zeit, so verworren sie manchem scheinen mag. Zeiten des Übergangs anzunehmen, ist eine Fiktion, eine historische Willkür. Natürlich hat auch unsere Zeit ihren Stil, und ich glaube an ihn. Ich muß an ihn glauben, weil ich ihn spüre. Ich hüte mich nur, ihn zu definieren, weil sich Wer-

dendes nicht definieren, nicht abgrenzen läßt. Was ich also leugne, ist, daß ein Stil aus bewußten Postulaten entsteht, und daß die paar lächerlichen äußerlichen Merkmale, an denen die Oberflächlichkeit sich eines Stils bewußt zu werden pflegt, schon der Stil selber sind.

W.: Opposition auf der ganzen Linie. Erstens: ich glaube nicht an den neuen Stil. Ich mache den Schwindel nicht mit. Spielt man gut! das ist der einzige Stil, den ich gelten lasse. Naturalismus, Idealismus — wunderschöne Worte, aber sie bedeuten mir nichts, weil ich als Schauspieler nichts damit anzufangen weiß. Und mit Psychologie und Expressionismus noch weniger. Natürlich bemühe ich mich, so natürlich wie möglich zu sein, aber ich will auch, daß es gut klingt und schön ausschaut, und die seelischen Vorgänge in meinen Rollen will ich möglichst wahr und mit dem mir erreichbaren stärksten Ausdruck darstellen, und eines davon ist mir so wichtig wie das andere, und ich müßte kein Schauspieler sein, um sie nicht alle miteinander vereinigen zu können. Es gibt nur eine Natürlichkeit, und jede große schauspielerische Natur ist natürlich. Glauben Sie mir, Baumeister und die Hartmann, Sauer, Rittner und Else Lehmann, die Höflich und die Dorsch würden zu allen Zeiten als natürlich empfunden werden. Possart allerdings zu keiner Zeit. Aber das ist nun das Merkwürdige: fragen Sie die pathetischsten Schauspieler nach

ihrem Stil, fragen Sie Possart selber, und Sie werden nie eine andere Antwort bekommen: „Ich kenne nur ein Gesetz meiner Kunst, das ist die Natur, und nur ein Ziel: vollendete Natürlichkeit. Hören Sie mir das nicht an?“ Ich möchte einmal den Pathetiker sehen, der sich zum Pathos bekennte, der nicht von sich behauptete, er sei der überhaupt natürlichste! So schwebt Natur allen als das höchste, als das einzige Ideal vor, und Stil ist letzten Endes nichts anderes als die immer erneute, immer sich wandelnde Besinnung auf die Natur, die ewig die gleiche ist.

Gestatten Sie mir, lieber Freund, hier einen meiner gewohnten Seitensprünge ins Allgemeine; immer wieder drängt es sich mir auf, wie, wenigstens beim Theater, gerade beim Theater, jede Theorie sofort durch eine Wirklichkeit des Theaters beschämt und widerlegt wird, und wie der scheinbare Widerspruch der Meinungen und Theorien sich in der Erfahrung der Wirklichkeiten spielend von selber auflöst. Gewiß habe ich recht: jede Zeit hat ihre eigene Natürlichkeit, und die Natürlichkeit von gestern ist das Pathos von heute. Und ebenso gewiß haben Sie recht, daß es so große, in ihrer Echtheit so starke Naturen gibt, denen Natürlichkeit so selbstverständlich und tief in Blut und Wesen wurzelt, daß sie zeitlos wird und in jeder Zeit gelten muß — Sie haben einige der Besten genannt —, ebenso wie wir die großen Pa-

thetiker erlebt haben, denen Pathos als ebenso selbstverständliches Bedürfnis, Schicksal und Gesetz in ihre Natur gelegt ist, wie jenen die Natürlichkeit, daß sie zu allen Zeiten überlebensgroß, titanisch, wie aus einer Jenseitswelt herabgestiegen, in einsamer Distanz unter den Menschen stehen würden. Ich denke an die Burgschauspieler Charlotte Wolter und Emmerich Robert und an den unvergeßlichen Matkowsky. Und ich denke an ein drittes Phänomen, in dem sich die beiden andern Phänomene wundervoll kreuzten: an Eleonore Duse. In ihr wurden Natürlichkeit und Pathos, das leidvolle Pathos einer überlebensgroßen Einsamkeit, eins und ebenfalls zeitlos, zeitentrückt. Alle diese Heroen der Natürlichkeit wie die des großen Stils scheinen Ihnen recht zu geben und Ihrem Glauben an die Zeitlosigkeit der großen Naturen, an denen die Zeit machtlos, der Begriff der Zeit fast aufgehoben wird. Aber dieser Zeitlosigkeit steht eine andere gegenüber, eine Zeitlosigkeit aus Zeitfülle, aus der Fülle überströmender Zeitinhalte. Es sind Schauspieler von einer solchen Lebensnähe, Zeitnähe, daß ihnen die eigene Zeit kaum mehr genügt, daß sie sich in allen Zeiten erfüllen müssen. Ihr Über-der-Zeit-Stehen, ihre Zeitlosigkeit ist Allzeitigkeit. Wie an jenen der Begriff der Zeit sich annullierte, wird er in diesen absolut, wird Antrieb und Motor, wird stilbildend. Und bezeichnenderweise sind es gerade die schauspiele-

rischesten unter den Schauspielern. So waren Mitterwurzer, Kainz, Novelli, so einer ist Werner Krauß. Werner Krauß wäre, genau so wie er ist, zu jeder Zeit ein Heutiger und im Ensemble keines Stils ein Fremder gewesen. Stellen Sie sich Krauß in einem naturalistischen Stück neben Sauer, Else Lehmann und Rittner vor, er hätte ebenbürtig neben ihnen gestanden und wäre nicht nur nicht aus dem Stil herausgefallen, sondern sicher als der empfunden worden, der den naturalistischen Stil so ausfüllt wie irgendeiner. Denken Sie sich Krauß neben psychologischen Schauspielern, etwa neben Bassermann oder neben Helene Thimig, dann würde Ihnen seine Spielweise als ein Paradigma der psychologischen Darstellung vorkommen. Und wenn er mit den heutigsten der heutigen Schauspielergeneration spielt, mit Forster oder Elisabeth Bergner, um mit zwei Namen anzudeuten, woran ich denke, scheint er der heutigste. Das ist nicht etwa seine Verwandlungsfähigkeit und nicht, als ob er sich anpaßte; seine Spielweise ändert sich nicht, er bleibt im Grunde derselbe, und es sind dieselben Elemente seiner Kunst, die je nach der Umgebung naturalistisch, psychologisch oder heutig wirken. Das macht, er ist so gefüllt mit Zeitgefühl und Zeitinhalt, daß er auf die Inhalte vieler Zeiten paßt. Er ist so heutig, so sehr Gegenwart, daß er Gegenwart an sich und damit zur Gegenwart jeder Zeit wird.

W.: Und mithin zeitlos und mithin habe ich doch recht, und es gibt keinen Zeitstil und ganz gewiß keinen neuen, keinen heutigen. Das Beispiel Krauß lasse ich nicht gelten, der ist eben auch eine Natur, und das behaupte ich ja, daß allein die zeitlose Natur entscheidet.

Da ist aber ein junger Mann, der heißt Curt Bois: wenn Sie den zum erstenmal sehen, glauben Sie, er ist direkt von der Straße in das Stück hineingeholt worden und improvisiert sein Leben von der Straße, von seinem Zuhause, von der Gesellschaft auf der Bühne weiter, so privat wirkt er zunächst. Das ist keine Kunst, sagen Sie, keine Schauspielerei, das ist einer von den jungen Leuten, denen ich eben auf dem Kurfürstendamm begegnet bin, so sehen sie alle aus, so benehmen sie sich, allerdings erst heute, gestern noch haben sie ganz anders ausgesehen. Aber allmählich bemerken Sie, daß dieser junge Mann verteufelt viel kann, so eigentlich alles, was zum Schauspieler gehört, nur ganz unauffällig, unaufdringlich, wie nebenbei, und nicht bloß tausend Kunststücke und kleine Künste, sondern darüber hinaus Kunst, mit Grazie, mit Scharm, mit Witz, mit Herz, mit Intensität. Nur das alles so von heute, daß es gestern nicht möglich, nicht denkbar gewesen wäre. Er spielt nicht expressionistisch, deklamiert nicht an der Rampe, hält keine Tiraden, hat nie die eckigen Hampelgesten der Marionetten; er ist vollkommen einfach, na-

türlich und ungezwungen, und doch geht nicht ein Tonfall, eine Bewegung von ihm aus, ohne Assoziationen an all das zu wecken, wodurch sich unsere Zeit äußerlich und innerlich von allen andern unterscheidet. Und wenn Sie diesen Curt Bois, jenen Werner Krauß, wenn Sie die Bergner und Forster, wenn Sie Gülstorff, Deutsch, Homolka und die kleine Mosheim, wenn Sie unsere so merkwürdigen jüngeren Komiker Romanowsky, Wallburg und Hörbiger, die jungen Wiemann, Karlweis, Faber und Gründgens und sogar jene noch ganz unbekannten jungen Leute, die kürzlich so bescheiden im Auftreten, aber so mutig, verdienstvoll und erfolgreich die „Revolte im Erziehungsheim" unternommen hatten, wenn Sie die alle miteinander spielen sehen, dann werden auch Sie eine unverkennbare Gemeinsamkeit spüren, die man so wenig durch Nervenkunst wie mit neuer Sachlichkeit erklären kann, sondern nur durch den gemeinsamen Nenner: Zeit. Und darum darf man füglich von einem neuen Stil sprechen, der freilich nicht dort entstanden ist, wo der Lärm gemacht wurde, sondern ganz stille, heimlich, in aller Allmählichkeit, unter der Hand gewissermaßen und von selbst.

W.: Und doch glaube ich nicht daran.

Und zweitens?

W.: Wieso zweitens?

Sie sagten: Opposition auf der ganzen Linie.

Erstens: Sie glauben nicht an den neuen Stil. Und zweitens? Wo bleibt das Zweitens?

W.: Richtig. Sie sprachen von den lächerlich äußerlichen Merkmalen, an denen man sich eines Stils bewußt zu werden pflegt. Da bin ich wieder anderer Meinung. Ich bestreite den Zeitstil, aber wenn man ihn zugibt, dann muß man seine scheinbar äußerlichen Merkmale in den Kauf nehmen. Diese äußerlichen sind ebenso wichtig wie die tiefer liegenden. Sie sind nämlich gar nicht äußerlich. Nichts was auf der Bühne geschieht, ist bloß äußerlich. Das Äußerliche schlägt sich gleich aufs Innere. Wenn ich auf naturalistisch die Hände in die Hosentasche stecken darf und dem Publikum meinen Rücken zeige, so krempelt das den ganzen Menschen um. Das kann wohl nur der Schauspieler so ganz empfinden. Meine ganze Einstellung zu meinen Mitspielern, zum Leben, verändert sich. Ich bekomme gleich eine Freiheit, eine Unbekümmertheit, die ich sonst gar nicht zu erzielen wüßte. Umgekehrt, wenn ich vorn an der Rampe stehe und eine deftige Tirade in den Raum schmettern kann, so steigert das mein Gegensatzgefühl zum Publikum, mein Verlangen, es in meine Macht zu bekommen, und damit mein konzentriertes Persönlichkeitsbewußtsein in einem unglaublichen Grade. Oder stellen Sie sich gar vor, was es für einen Schauspieler bedeutet, im Mittelpunkt der Arena zu stehen, allein, fünftausend Zuschauern gegen-

über, von allen Seiten gesehen, von Scheinwerfern beleuchtet! Das ist der Höhepunkt des Lebens. Wenn sich daran kein großes Pathos entzünden soll, woran denn? Es ist Wirkung. Und darauf ist's im Theater immer angekommen. Die Wirkungen steigern, die Wirkungsmöglichkeiten erweitern, heute durch Natürlichkeit, morgen durch Pathos, heute nach innen, morgen nach außen, das ist der alte ewige Turnus des Theaters, derselbe regelmäßige Stilwechsel wie Tag und Nacht, wie Sommer und Winter.

Und was, Sie Eigensinniger, sagen Sie zu dem Fall Curt Bois?

W.: Der ist eben auch eine Natur.

Und die spürbare Gemeinsamkeit aller dieser Jüngeren?

W.: Aber worin besteht diese Gemeinsamkeit? Daß sie nebeneinander stehen, miteinander spielen, aneinander gewöhnt, aufeinander eingespielt sind? Da ist ja kein Wunder, da sie alle in denselben Stücken spielen, sie wohl auch alle lieben und dieselben Gedanken- und Gefühlsinhalte darzustellen haben. Da müßte es ja mit dem Teufel zugehen, wenn sich da nicht mit der Zeit eine gewisse Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit einstellen sollte, und sogar, was mich am meisten ärgert, eine gewisse Ähnlichkeit.

Da brauchen Sie keine Angst zu haben. Da lassen Sie den Gott des Theaters walten, der für Ab-

wechslung und die Reichhaltigkeit seines Tiergartens sorgt, und, noch immer nach dem Prinzip der Arche Noah, für jeden Typ und jedes Rollenfach sich ein Pärchen, Männchen und Weibchen, auswählt. Im übrigen habe ich Sie dort, wo ich Sie haben wollte. Etwas anderes habe ich auch nicht behauptet. Und so wird es wohl auch sein. Wie immer haben beide recht. Stil, das sind die Menschen, die ihn machen. Nichts anderes. Nicht ihr Programm. Nicht ihre Absicht. Die Menschen selbst.

W.: Lassen Sie mich das so sagen: Stil ist die Summe von repräsentativen Naturen der Zeit.

Ja, und Stil ist ihre gemeinsame Geschichte. Stil ist Geschichte. Der Stil ist das Schicksal einer Zeit. Da kann es nicht anders sein, als daß in ihm die Gedankeninhalte der Zeit Form werden, aber diese Form ist anders als die kleinen Zeichen, die sie begleiten und verraten, diese Form, gewachsen wie organisches Leben, ist vielgestaltig und mannigfaltig wie die Menschen selbst und ihr Leben. Uns Mitlebenden bleibt nur übrig, sich dieser Buntheit und Fülle schauend und genießend hinzugeben. Nur die Nachwelt ist imstande, die Form und den Stil einer Zeit als Einheit zu sehen und zu begreifen. Und so lange werden wir uns auch gedulden müssen, um zu erfahren, was der neue Stil eigentlich ist.

W.: Ich warte. Und freue mich, daß heute, ohne

daß Sie es gemerkt haben, nicht Sie mich, sondern ich Sie interviewt habe.

Gespräch über das Starwesen

Diesmal war Freund W. kaum zu erkennen. Er war ernstlich empört. Der sonst so ruhige, reife, besonnene und längst über die kleinen Eitelkeiten und Empfindlichkeiten des Berufes lächelnd hinausgewachsene Mann schien aus dem Häuschen. „Pfui Teufel!" fluchte er. Ja, er sagte „Pfui Teufel!" und „Am liebsten schmisse man den ganzen Krempel hin." Und behauptete, daß er ihn „bis daher" habe.

„Bis wohin?" fragte ich besorgt.

Er überhörte die Frage. „Weil es nicht mehr zu ertragen ist. Gut, sollen sie die bessere Gage haben! Ich gönne sie ihnen. Die lächerlich, unverhältnismäßig und unverdient höhere Gage. Mag das Theater daran zugrunde gehen. Es hat kein besseres Schicksal verdient. Aber der Unterschied in der Behandlung. Der Fettdruck auf dem Zettel. Die Hervorhebung in den Notizen. Die Lobhudelei in der Öffentlichkeit. Wie komme ich dazu, mir das gefallen zu lassen? Wer sind sie denn, daß ich hinter ihnen zurückstehen soll? Sind sie besser als ich? Mehr wert? Können sie mehr? Sagen Sie mir das, bitte!"

„Wer?" fragte ich naiv. „Wen meinen Sie eigentlich?"

„Die Prominenten, natürlich. Die sogenannten Prominenten. Ich möchte nur wissen, wer sie zu Prominenten ernannt hat? Wer die Kompetenz hat, die Grenzen zu ziehen: hier sind die Prominenten und dort die dii minorum gentium? Zum Henker, ich will kein deus minorum gentium sein! Ich bin nicht deshalb zum Theater gegangen und ich habe nicht deshalb dreißig Jahre lang die größten Rollen gespielt."

„Und wie gut gespielt! Und mit welchem Erfolg gespielt!" warf ich ein.

„Ah scharmant!" Nun hatte ich meinen alten W. wieder. Aber nicht lange. „Gewiß. Wenigstens mit dem Erfolg der Kenner. Und auf die kam es mir immer an, nicht auf den Beifall der Gründlinge im Parterre. Denn das sind die, die nur den großen Namen, den Stars, den Prominenten zujubeln. Als ob wir nicht auch große Rollen gespielt hätten! Und ebensogut gespielt hätten, mit ebensoviel Talent, mit demselben Können, mit demselben Einsatz an Persönlichkeit! Wer darf es wagen, den Strich zu machen! Das Theater? Die Direktion? Wenn die Direktion nicht an mein Talent glaubt, hätte sie mich nicht engagieren dürfen. Aber sie glaubt an mich, denn sie braucht mich. Sie weiß ganz wohl, daß wir der feste Grundstock jeder guten Aufführung sind. Wir, nicht die Prominenten. Die Prominenten wechseln, wir bleiben. Wir sind die Güte der Aufführung, der Erfolg der Aufführung ist

unser Werk, nicht das der aufgesetzten Glanzlichter. Auf unserer gekonnten, soliden Arbeit beruht die Kraft der Ensemblewirkung, des Ganzen, das doch immer die Hauptsache bleibt. Und das ist dann der Lohn! Wir, die wir nur an das Ganze denken, werden zurückgesetzt, und die, die nur an sich denken, werden bevorzugt, verwöhnt, kajoliert, mit Notizen überfüttert und mit den fettesten Lettern zuerst auf den Zettel gesetzt, damit nur ja kein vorübergehendes Auge den zum Überdruß oft genannten Namen übersehe."

„Aber, mein lieber W., das kann doch Ihr Ernst nicht sein. Können diese Dummheiten Sie ernstlich kränken? Ich denke, Ihr künstlerischer Wert steht doch über dem Fettdruck!"

„Lachen Sie mich, bitte, nicht aus! Ich weiß, daß es nur Kleinigkeiten sind: aber diese Kleinigkeiten sind symptomatisch für die Einschätzung. Und sie wirken sich auch beim Publikum aus. Woran soll sich denn das Publikum halten? Ich kann nicht zu jedem einzelnen im Publikum hingehen und sagen: liebes Publikum, meine Direktion druckt zwar den X. fetter, aber mich schätzt sie mehr. Halten Sie mich nicht für ein Kind! Ich weiß natürlich, warum es die Direktion tut und tun muß. Ich unterschätze den Ernst und das Gewicht der geschäftlichen Erwägung gewiß nicht. Schließlich leben wir ja alle vom geschäftlichen Wohlergehen des Theaters. Ich weiß, daß es gewisse Namen gibt, die

Publikum ins Theater ziehen. Diese Namen spielen aber auch die Rollen, die das Publikum ins Theater ziehen. Oder vielmehr, sie spielen die Rollen nicht, die das Publikum nicht ins Theater ziehen. Da haben Sie den ganzen Zauber!"

„Den ganzen?"

„Ja, den ganzen. Da es doch die größere Künstlerschaft nicht ist, wie Sie selbst zugeben. Und die größere Persönlichkeit auch nicht. Oder glauben Sie am Ende doch, daß Prominenz die Auslese der größeren Persönlichkeit ist? Oder wenigstens der stärkeren?"

„Der größeren gewiß nicht. Und der stärkeren auch nicht. Vielleicht der robusteren. Das ist beim Theater nicht viel anders als sonst im Leben. Dem einen, der — sagen wir —: die Ellenbogen hat, sich als eine Besonderheit hinzustellen, darzustellen, dem glauben es, nach einer Weile, erst einige, und wenn er's durchhält, schließlich alle, und das dauert so lange, bis der Schwindel aufkommt."

Ein dankbarer Blick. „Schwindel! wundervoll. Ich kann nicht sagen, wie wohl mir dieses erlösende Wort tut!"

„Ja, aber das ist gar nicht das Entscheidende. Es ist durchaus nicht alles Schwindel, was glänzt. Und es sind nicht immer die Prominenten, die sich selbst in den Prominentenstand erheben. Sondern: wer? Es läßt sich nicht leugnen. Das Publikum. Das Publikum selbst. Das Publikum, das vielleicht wirk-

lich nicht immer das Gefühl für die Qualität einer Persönlichkeit hat, aber immer das Gefühl für den Glanz einer Persönlichkeit. Und so sind es wohl nicht immer die stärkeren Persönlichkeiten, denen das Publikum unterliegt, aber die romantischeren; die legendarischeren; die, die am stärksten auf die Phantasie des Publikums wirken, seine Phantasie am meisten und am nachhaltigsten beschäftigen, mit immer neuer Nahrung, die seinen vagen Vorstellungen von einer romantischen und genialischen Künstlerschaft am nächsten kommen und nicht aufhören, sie zu reizen und aufzuregen. Die Prominenz ist ein Surrogat für die Wunscherfüllung eines immer noch bestehenden, allgemeinen Bedürfnisses nach Heroenkult. Und einem Heroenkult werden Sie doch als magerste Nahrung das bißchen Fettdruck konzedieren müssen."

„Mit andern Worten: dann ist es nicht die Künstlerschaft, die zur Prominenz berechtigt, sondern eine private Ausstrahlung, Ausstrahlungen des privaten Lebens, die auf die primitive Neugier des Publikums berechnet sind."

„Mein lieber W., damit tun Sie beiden unrecht: den Prominenten und dem Publikum. Sie legen den Prominenten als Absicht aus, was vielleicht nur Not und eine oft als bitter gefühlte Not ist: im Scheinwerferlicht einer Öffentlichkeit zu stehen, die man aus Existenzgründen braucht und die man zugleich als entwürdigende Unfreiheit, als belästi-

genden Eingriff in die Heiligkeit des Eigenlebens empfindet. Sie lächeln? Sie glauben nicht recht an die Unfreiwilligkeit dieser Publizität? Um so trauriger, wenn man sich daran gewöhnt hat! Aber sie ist unentrinnbar. Menschen, deren Beruf es ist, allabendlich große Leidenschaften auf der Bühne zu zeigen, die haben sie auch im Leben, und wenn sie sie nicht haben, dann traut man sie ihnen wenigstens zu. Und wenn sich das Publikum für große Leidenschaften und Menschen mit großer Leidenschaft interessiert, so ist das doch eigentlich gar kein so primitiver Zug des Publikums, durchaus nicht bloß Neugier auf Theaterklatsch, sondern vielmehr ein Beweis, daß immer noch Persönlichkeit auf alle am stärksten wirkt und das Bedürfnis nach Persönlichkeit vorhanden ist, das sich dort, wo Persönlichkeiten fehlen, Persönlichkeiten aus dem Nichts aufbaut. So wird das Publikum auf seine Art produktiv."

„Indem es sich Götzen aus dem Nichts schafft. Sie haben sich ein gegossenes Kalb gemacht und haben's angebetet und gesagt: das sind deine Götter."

„Immerhin, sie müssen anbeten. Sie müssen verehren. Sie können lieben. Ist das gar so schlimm? Ist das nicht besser als kritisieren? Sie suchen sich Lieblinge aus und vergolden sie sich. Und ist ihre Wahl denn wirklich immer eine falsche? Wenn Menschen nur diese eine Gabe haben, den Men-

schen zu gefallen, bedeutet das so wenig? Und haben die Prominenten, wie Sie ein wenig geringschätzig die erkorenen Lieblinge des Publikums unter Ihren Kollegen nennen, wirklich nur diese eine? Nicht vielleicht doch noch manche andere? So ganz blind wählt das Publikum nie. Sie wählen nicht alle, die gut sind, aber fast alle, die sie wählen, sind gut. Die Hauptsache aber ist, daß sie wählen. Schließlich kommt es ja doch dem Theater zugute. Die Wirkung einer Persönlichkeit beruht zur Hälfte auf der Leistung. Zur andern Hälfte aber auf dem Kredit, den man bereitwillig einer Persönlichkeit einräumt. Ohne diesen Kredit kann man nicht Theater spielen. Romeo und Julia können vielleicht — vielleicht nur — auf den Kredit zur Not verzichten: daß zwei Menschen jung, schön, verliebt und leidenschaftlich sind, das sieht man, auch wenn sie unbekannt sind. Aber Hamlet! aber Faust! aber Wallenstein! aber Napoleon! aber Cäsar! Wie spielt man Genie, mit welchen schauspielerischen Mitteln, wenn's einem die Leute nicht von vornherein zutrauen? Auch dann muß es noch erst gespielt werden, aber die Leute bemerken es nur, fassen es nur, wenn sie mit der genialen Gesamtpersönlichkeit des Schauspielers vertraut sind, wenn sie mehr von ihm wissen oder zu wissen glauben, als was sie auf der Bühne von ihm sehen. Genie, großes Schicksal, große Leidenschaft traut man keinem zu, von dessen Genie, Schicksal und Lei-

denschaft man noch nie etwas gehört hat. Das ist nun einmal die Magie des großen Namens. Und daß ein Publikum so bereit ist, dieser Magie zu erliegen, scheint mir nicht seine schlimmste, sondern seine beste Eigenschaft zu sein. Wie öde wäre die Welt, wenn es keine großen Persönlichkeiten gäbe! Und mit den großen Persönlichkeiten die Freude an der großen Persönlichkeit, die dazugehört, wie zur Stimme das Echo, wie zum Buch der Leser, wie zum Theater das Publikum. Und, glauben Sie mir, wie öde wäre der Theaterhimmel, wenn nicht die Sterne daran glänzten!

„In Fettdruck", bemerkte Freund W. resigniert.

Inhalt

I. Drama und Theater

Drama und Theater 9
Das tragische Ich 16
Happy end 25
Das Menschliche auf der Bühne 34
Vom dramatischen Handwerk 44
Der unsichtbare Gegenspieler 53
Politik im Theater 61
Theaterpolitik 66
Spannung 70
Unzeitgemäßes Repertoire 77
Phantasien über das Thema Theater 88

Vom Lustspiel

Vom deutschen Lustspiel 97
Vom französischen Lustspiel 100
Vom englischen Lustspiel 114
Das Charakterlustspiel 117
Das Gesellschaftsstück 122
Lustspielstoffe 126

Ausländerei 148
Die moderne Operette 150

II. Schauspieler

Zur Typologie der Schauspielerin 159
Nausikaa 171
Die Rolle 176
Der schauspielerische Nachwuchs 182
1. Wer geht und warum geht man zum Theater? . 182
2. Das Vorsprechen 186
3. Woran erkennt man ein Talent? 198
4. Die Typen des schauspielerischen Nachwuchses . 206

Die Kehrseite 210
Heimweh nach der Schmiere 218
Liebe am Theater 226
Paradox über das Talent 236
Gespräche mit einem Schauspieler 243
Das Gespräch über den denkenden Schauspieler . 243
Gespräch über den neuen Stil 252
Gespräch über das Starwesen 263